Dumitru Bughici

Dicționar de forme și genuri muzicale

EDITURA MUZICALĂ

Lucrare distinsă cu Premiul Uniunii compozitorilor din R.S.R. — 1976

BUCUREȘTI — 1978

Dumitru
Bughici

Dicționar de forme și genuri muzicale

EDIȚIE REVĂZUTĂ ȘI ADĂUGITĂ

EDITURA MUZICALĂ

PREFAȚĂ

Iată o carte, dintre multele tipărite de Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, care, îndeplinindu-și cu prisosință menirea didactică, devine un prețios îndrumător pentru iubitorii de muzică, pentru toți care vor să afle cum se scrie, cum se ascultă și cum trebuie înțeleasă arta sunetelor.

Autorul e un vrednic și pasionat cadru didactic al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, în același timp compozitor și muzicolog.

Experiența creatorului de muzică, a profesorului și a cercetătorului îndreptățește încrederea pe care se cuvine să o acordăm de la bun început lucrării, a cărei importanță și interes cresc de asemenea, în măsura în care didactica și muzicologia noastră îi simțeau de multă vreme lipsa.

O carte de muzică, gîndită și scrisă în limba română, însumînd o bogată și inedită informare privind muzica românească alături de materialul destinat artei muzicale universale — aflător de altfel din belșug în puzderia de tratate și enciclopedii străine — reprezintă o contribuție importantă și folositoare pentru întreaga noastră cultură muzicală contemporană.

Dacă studiosul în muzică și profesionistul au de acum la îndemînă un manual, un memento — o carte utilă —, melomanul și chiar orice om dornic să cunoască, să pătrundă cu mintea în cît mai multe sectoare de activitate găsesc în *Dicționarul de genuri și forme muzicale* de Dumitru Bughici un îndreptar eficient și o sursă de informare care oferă și celui mai exigent cercetător deplină satisfacție, mai ales că forma de prezentare — o enciclopedie condensată — oferă toate avantajele.

Am dorit mult, odinioară, și începusem pregătirile pentru ca Editura muzicală să planifice tipărirea unui număr de enciclopedii, tratînd multiplele și diversele sectoare și probleme ale artei muzicale, devenită atît de complexă în momentul de față; fiindcă, deocamdată, în locul tratatelor docte, pe care, de altfel, le așteptăm, dornici să le întîmpinăm cu bucurie, dicționarele, lesne de consultat, ușor de purtat, alcătuite la un nivel de înțelegere care le lărgesc destinația — cartea preferată a omului contemporan —, își îndeplinesc mai prompt și mai operativ menirea.

Iată toate motivele pentru care muzicienii noștri, publicul larg al iubitorilor de muzică și toți cei dornici să se inițieze în secretele străvechii arte care a stat întotdeauna, neclintită, prietenă a omului, bucurîndu-l, mîngîindu-l, îmbărbătîndu-l, îmbogățindu-i viața spirituală, găsesc binevenită și salută cu recunoștință cartea lui Dumitru Bughici.

Personal, mă bucur pentru orice reușită a colegilor mei muzicieni, întotdeauna convins că fiecare succes înseamnă folos, prestigiu, putere pentru întreaga muzică românească și că toate acțiunile întreprinse și toate eforturile depuse de către Uniunea compozitorilor și Editura muzicală pentru înflorirea acesteia n-au rămas și nu vor fi zadarnice.

Recomand călduros lucrarea și felicit sincer pe autor.

1 noiembrie 1974, București *ION DUMITRESCU*

Cuvînt înainte

Prezenta lucrare este rezultatul unor permanente studii şi analize în domeniul formelor şi genurilor muzicale, începute în 1955.

Primele rezultate au apărut în anii 1959 şi 1960, în două lucrări mai simple ca problematică; a urmat apoi tipărirea, în anul 1962, a unui Manual şi a numeroase articole în revista **Muzica**, *precum şi comunicări la diferite sesiuni ştiinţifice, conferinţe la Radio etc.*

Încurajat de rezultatele obţinute, public în anul 1965 primul volum de sinteză, **Suita şi sonata**, *lucrare distinsă de altfel cu Premiul Academiei R.S.R., iar în anul 1969 un al doilea volum, cu titlul* **Formele muzicale** *(liedul, rondoul, variaţiunile, fuga), volum distins cu Premiul Uniunii compozitorilor.*

Faptul că toate lucrările publicate s-au bucurat de mult interes şi s-au epuizat repede după apariţie, apoi cronicile din presă şi de la Radio, ca şi scrisorile primite etc. au constituit un îndemn, dăruindu-mi încrederea de a trece la realizarea unei lucrări sintetice ample, cu alte cuvinte, la un **Dicţionar de forme şi genuri muzicale.** *O asemenea lucrare era necesară atît muzicienilor, cît şi tuturor iubitorilor de muzică, deoarece în volum se prezintă întreaga evoluţie istorică şi se studiază în mod amănunţit şi analitic formele şi genurile muzicale aşa cum s-au dezvoltat şi s-au configurat acestea de-a lungul timpurilor, ajungîndu-se totodată la înţelegerea propriu-zisă a muzicii, prin ansamblul numeroaselor cunoştinţe astfel căpătate.*

De fapt, istoria şi evoluţia formelor muzicale face corp comun cu dezvoltarea generală a istoriei muzicii.

Nivelul actual al culturii muzicale solicită în toate domeniile întocmirea unor lucrări de sinteză care să informeze — cum am mai spus — şi să lămurească — pe mai multe planuri — aspectele variate ale procesului de creaţie. Precum se ştie, arta muzicală a găsit întotdeauna variate mijloace de a exprima idealurile şi aspiraţiile umane. Ca şi în cazul altor arte, formele şi structurile muzicale specifice îşi află originea în creaţia populară. Fiecare etapă istorică demonstrează influenţa muzicii populare asupra celei culte, cît şi interdependenţa dintre arta cultă şi cea populară.

Dar, deşi fiecare etapă istorică a pus pe primul plan anumite forme şi genuri muzicale, voi demonstra că acest principiu nu trebuie absolutizat şi că anumite forme apărute într-o anumită perioadă se pot adapta unor noi condiţii istorice. De exemplu, forma de fugă, sau passacaglia, structuri cristalizate în perioada barocului, s-au integrat perfect spiritului de expresie specific secolelor XIX şi XX.

În altă ordine de idei, doresc să subliniez că dragostea şi înalta consideraţie pe care o am faţă de muzica românească m-a determinat să exemplific numeroasele expuneri teoretice prin fragmente desprinse din valoroase creaţii ale muzicienilor români din diferite epoci şi generaţii, punînd pe primul plan şi deducînd multiple consideraţii teoretice din tezaurul componistic al lui George Enescu. De altfel, am desprins din consideraţiile sale estetice publicate într-un program de sală prin anii 1931—1932 unul dintre punctele de vedere care m-au condus la întocmirea lucrării de faţă. George Enescu scria: „Nu este înţelept să distrugi pînă cînd nu ai învăţat să clădeşti, şi singurul progres care poate influenţa profund viitorul este cel care creşte din trecut, nu cel impus în mod artificial."

Cîteva lămuriri în legătură cu structura Dicţionarului de forme şi genuri muzicale cred că sînt necesare.

a) *Cea mai bună confirmare a valabilităţii unei idei teoretice o constituie prezenţa acesteia în multiple partituri muzicale. De aceea, am preferat să studiez în primul rînd partiturile, şi să deduc* de aici *principiile teoretice, şi în al doilea rînd să compar rezultatele cu ceea ce afirmă alţi teoreticieni. Acolo unde lucrurile sînt mai complicate, am trecut şi puncte de vedere ale altor muzicieni, pentru ca cititorul să-şi poată forma o imagine mai cuprinzătoare asupra problemei aflate în discuţie. De aci, şi cantitatea relativ redusă de bibliografie recomandată. Am preferat în primul rînd să indic acele lucrări care se găsesc în ţara noastră, şi după aceea cărţi care se găsesc mai greu, dar care pot aduce lămuriri mai nuanţate.*

b) *Terminologia de bază în domeniul formelor muzicale este — pe plan mondial — încă foarte discutată. Fiecare şcoală îşi are un punct de vedere propriu şi foloseşte o gramatică distinctă. De aceea, recomand să se citească mai întîi articolul despre Terminologie, unde prezint într-o formă succintă mai multe principii şi termeni caracteristici unor şcoli muzicale de valoare universală. Totodată expun punctul propriu pe baza căruia am întocmit lucrarea, punct de vedere care-şi află ca temei cursul de Forme pe care îl predau la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.*

c) *Întrucît studiul formelor şi genurilor muzicale implică o multitudine de informaţii în legătură cu teoria muzicii, cu armonia, contrapunctul, orchestraţia etc., inclusiv în legătură cu estetica muzicală, am introdus în Dicţionar şi articole făcînd parte din categoriile mai sus amintite, dar numai atunci cînd am considerat neapărat necesar.*

d) *Prezenta lucrare fiind unică în felul ei — nu numai la noi în ţară — reflectă, şi în bine, şi în rău, nivelul actual teoretic al acestei problematici, aşa cum apare aceasta pe plan mondial. Se ştie, de altfel, că anumite aspecte nu sînt suficient aprofundate şi teoretizate pentru a putea constitui puncte de referinţă perfect cristalizate. Iată pentru ce acei termeni care nu permit pînă la ora actuală o formulare ştiinţifică consolidată nu au fost puşi în discuţie, acestora rezervîndu-li-se prezenţa într-o eventuală altă ediţie a Dicţionarului.*

Mai arătăm că apariţia steluţei (*) în dreptul unor termeni semnifică faptul că noţiunilor respective li s-au rezervat articole distincte.

e) *Avînd în vedere revenirea uneori insistentă a termenilor* major — minor, *am adoptat uzanţa prescurtărilor: cu litere mari pentru tonalităţile majore, cu litere mici pentru tonalităţile minore (de ex.:* Do *pentru* do major, do *pentru* do minor *etc.).*

Mulţumesc anticipat celor care îşi vor manifesta şi de acum înainte atenţia faţă de această problematică pasionantă şi interesantă.

La apariția celei de a doua ediții

Au trecut peste trei ani de la apariția lucrării. Epuizată după cca 10—20 zile, Dicționarul *și-a dovedit utilitatea atît pentru cei ce studiază arta muzicală, cît și pentru iubitorii de muzică doritori să-și îmbogățească cunoștințele lor teoretice, de a căpăta mai multe informații în legătură cu fenomenul muzical.*

Ediția a II-a apare în condiții social-culturale deosebite, cînd antrenarea a milioane de oameni în marele Festival național „Cîntarea României", precum și în alte manifestări culturale, ce demonstrează din plin setea de cultură a poporului român, obligă oamenii de artă de a pune la dispoziția doritorilor ample și documentate lucrări cu tot ce este nou în domeniul artei.

În acest sens am revizuit și — în mod special — am adăugat nenumărate titluri noi, punînd accentul pe subliniere a unor aspecte teoretice, dar mai ales relatînd despre multe creații realizate în ultimii ani.

Totodată, în Dicționarul de forme și genuri muzicale *am introdus și noi formulări ale unor termeni sugerate de critica muzicală sau conținute în unele scrisori primite de la cititori.*

Sper că noua ediție va reuși să satisfacă exigențele publicului larg, a tuturor celor interesați în apariția unui asemenea **dicționar.**

D. BUGHICI

A

A. 1. În terminologia specifică formelor muzicale, o idee muzicală completă, de sine stătătoare, structurată într-o perioadă*, se notează cu litera **A.** Dacă perioada se împarte în două fraze*, ele sînt indicate prin caracterele mici ale aceleiaşi litere: a — prima frază, a_1 — fraza a doua. 2. În forma de lied* monopartit, întreaga structură se indică prin litera **A**, în forma de lied bipartit — prima secţiune, iar în forma de lied tripartit — prima şi ultima secţiune. La forma tripartită simplă, secţiunile extreme, reprezentînd o singură temă, sînt indicate tot prin litera respectivă. În forma tripartită compusă, literele majuscule pot reprezenta grupe tematice; în acest caz, secţiunile extreme sînt notate cu **A**, iar temele componente — cu litere mici (a — a_1 — a). 3. Refrenul, în forma de rondo*, se indică întotdeauna prin litera **A.** Prezentarea refrenului, uneori, într-o altă tonalitate nu implică schimbarea indicaţiei (Finalul din *Sonata pentru vioară şi pian* de C. Franck). 4. În forma de sonată*, tema principală (grupul principal) se notează cu **A.**

ABENDMUSIK (germ.). Denumire folosită în secolele XVII şi XVIII pentru concertele care aveau loc în biserică, duminică seara, în anumite perioade fixe. La început erau preferate concertele pentru orgă; ulterior repertoriul a început să se diversifice, prezentîndu-se lucrări mai ample, bazate pe texte religioase, ca de ex.: psalmi*, corale*, cantate*, oratorii*. În această perioadă, un rol deosebit l-a avut renumitul organist şi compozitor Dietrich Buxtehude (1637? — 1707), care a compus lucrări pentru aceste seri muzicale. Dar odată cu interpretarea lucrărilor în alt cadru, anume în sălile publice, (a doua jumătate a secolului XVIII şi începutul secolului XIX), caracterul religios al acestor concerte a scăzut tot mai mult.

ABGESANG (germ.). Al doilea element component, cu caracter conclusiv, din cadrul structurii *Barform**.

A CAPPELLA (ital.). Istoria muzicii universale consemnează rolul deosebit pe care l-a avut dezvoltarea muzicii corale polifone în secolele XVI şi XVII. Plecînd de la funcţia pe care o deţinea corul în practica religioasă, începînd din evul mediu, întîi *spaţiul* pe care îl ocupa corul în bisericile catolice şi apoi însuşi *corul* au căpătat denumirea de *cappella*. Termenul s-a păstrat

pentru formațiile corale de prestigiu, ca de ex.: Cappella academică de stat „M. I. Glinka" din Leningrad, Cappella Bisericii Notre-Dame din Paris etc. În terminologia uzuală, muzica scrisă pentru cor fără acompaniament este denumită **ac.**

ACCENT (lat., *accentus* — a apăsa, a sublinia). **1.** Mijloc de expresie pentru a reliefa unul sau mai multe sunete dintr-o desfășurare melodică, armonică sau ritmică, notat prin semnele convenționale >< ▲ sau indicat prin *sf* (sfz). **2.** Primul timp* dintr-o măsură capătă firesc o subliniere, ceea ce îi conferă o mai bună precizare metrică. În măsurile binare și ternare simple $\left(\frac{2}{4}, \frac{3}{4}\right)$ există un singur **a.** metric pe primul timp (tare), ceilalți timpi fiind neaccentuați (slabi); în măsura compusă $\left(\frac{4}{4}\right)$ există două **a.** — cel principal pe timpul 1 și cel secundar pe timpul 3. **A.** din formula metro-ritmică *contratimp* nu cade pe sunetul afectat primului timp sau primei părți din această valoare metrică, deoarece sunetul respectiv este înlocuit cu pauze corespunzătoare; în acest caz, **a.** se deplasează și capătă relief, mai subliniat, pe sunetul care se află pe timpul imediat următor sau pe jumătatea de timp care urmează. **4.** În formula metro-ritmică numită *sincopă*, se produce o mutare de *a.* de pe timpul tare pe timpul slab anterior, datorită *legato*-ului de durată. **5.** În muzica clasică se accentuează în interpretare intervalele sau acordurile disonante, pentru a le sublinia sonoritatea înainte de rezolvare (**a.** agogic*). **6.** Școala muzicală antică greacă și apoi muzica bizantină au stabilit reguli de prozodie, de accentuare a sunetelor în raport cu **a.** silabelor în vorbire. **7. A.** are un rol determinant în clasificarea motivelor. Există două teorii în privința rolului pe care îl are **a.** în definirea motivului*. După unii teoreticieni, motivul trebuie să conțină două **a.** metrice principale, iar după alții — unul singur.

ACORD (ital., *accordo* = acord, înțelegere). **1.** a) Îndeplinește o *funcție* esențială în muzica omofonă, întrucît, alături de celelalte componente (melodie, ritm, dinamică etc.), prin înlănțuirile succesive de **a.** se realizează imagini sonore artistice. b) **A.** este o parte constitutivă a științei armoniei*, disciplină teoretică ce se ocupă și fixează legile de bază ale suprapunerii sunetelor muzicale și înlănțuirii lor.

A. este un punct de plecare în studiul armoniei tonale. În secolul nostru există două teorii în legătură cu funcția de bază a **a.**, fundamental opuse.

Prima teorie își trage concluziile din evoluția muzicii clasice și definește în primul rînd dependența sunetelor unei tonalități* sau a unui mod* față de un sunet central denumit tonică, cît și corelațiile ce apar între diferite centre tonale. Prin **a.** se înțelege o suprapunere de cel puțin 3 sunete, dispuse în terțe. Jean-Philippe Rameau (1683—1764) sintetizează ceea ce s-a realizat teoretic și practic pînă în vremea sa, și, în *Tratatul* său *de armonie* (1722), formulează regulile de bază ale acestei științe, oferind și definiția **a.**, rămasă pînă astăzi. Dispunerea **a.** în terțe suprapuse constituie starea sa primară — — numită *stare directă*. În funcție de calitatea terțelor componente, **a.** poate fi major sau minor, mărit sau micșorat.

Orice **a.** poate fi *răsturnat*, adică se poate schimba poziția sunetelor unul față de celălalt. Răsturnarea **a.** urmează aceleași reguli ca și răsturnarea intervalelor. Cînd sunetul de la bază este mutat la octava superioară se obține *răsturnarea I*. Repetînd această operație cu al doilea sunet se obține *răsturnarea II*.

Se pot realiza **a.** pe orice treaptă a unei game, funcția acestora depinzînd de modul gamei și de poziția treptelor. Există **a.** consonante* și disonante*, în funcție de intervalele componente. Pe baza aceluiași principiu al suprapunerii de terțe, există **a.** formate din trei terțe (patru sunete) denumite **a.** *de septimă*, din patru terțe (cinci sunete) — **a.** *de nonă*, din cinci terțe — **a.** de *undecimă* etc. Toate **a.**, indiferent de complexitatea lor, pot fi folosite în forme concentrate, cu unele sunete lipsă. De ex. *si — fa — la* este un **a.** de septimă fără terța *re*, sau un **a.** de nonă fără fundamentala *sol* și cvinta *re*. Armonia* constituie — alături de celelalte mijloace de expresie — materia sonoră cu care compozitorul modelează gîndurile și sentimentele sale. În muzica omofonă, **a.** este sprijinul armonic al melodiei. De altfel, omofonia presupune o voce care deține linia melodică, pe cînd celelalte o acompaniază. Trebuie să menționăm că se pot suprapune două sau mai multe sunete altfel decît prin suprapunerea de terțe. Acest complex sonor nu mai are funcția și rolul **a.** specific armoniei. De ex. cele patru coarde ale viorii, acordate *mi — la — re — sol*, cîntate simultan formează un **a.**, dar termenul este folosit aici în sensul de sonanță. Asemenea **a.** — sonanță se realizează și prin acordarea altor grupe de instrumente.

A doua teorie pornește de la o caracteristică a dezvoltării muzicii culte începînd din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Este vorba de apariția elementelor cromatice în operele lui Richard Wagner (și a altor compozitori), fluența **a.** mărite și micșorate, îmbinarea acestora cu elemente modale (Claude Debussy, Maurice Ravel), predilecția pentru politonalități etc., toate ducînd la o nouă dimensionare a armoniei funcționale. Sîntem deocamdată într-o zonă unde principiile armoniei clasice sînt *dezvoltate*, dar nu *denunțate*. Odată cu apariția școlii dodecafonice vieneze, prin cei trei reprezentanți de frunte: Arnold Schönberg (1874—1951), Anton Webern (1883—1945) și Alban Berg (1883—1935), armonia funcțională este înlocuită cu noi principii ce neagă dependența sunetelor față de un centru (principiul tonalității), elimină corelația dintre sunete (centre), propagînd independența fiecărui sunet. Elementul de bază al dodecafoniei devine atonalismul*. Unii dintre adepții atonalismului care au dezvoltat principiile emise de Arnold Schönberg au căutat să explice de ce vechea concepție despre **a.** nu mai are valabilitate. Punctul de vedere al lui Pierre Boulez ni se pare cel mai justificat: el denumește suprapunerea de sunete drept un *agregat sonor* necesar creării de tensiuni dramatice sau de sonorități deosebite pe plan coloristic. Termenul de agregat sonor este folosit și în muzica tonală unde suprapunerea mai multor sunete nu se face după principiul terțelor, creîndu-se o sonoritate ambiguă ca fixare tonală. **2.** În lucrările clasice, **a.** îndeplinesc un rol de cezură pe parcursul și la sfîrșitul ideilor muzicale. În acest sens, **a.** devine o parte componentă a cadenței.

ADAGIO (ital., indică tempoul liniștit, rar, al unei piese muzicale). **1.** Acest termen este precizat de compozitor la începutul unei lucrări sau pe parcurs. Uneori, pe lîngă **a.** se adaugă și un alt termen, *cantabile* sau *sostenuto* etc., care indică maniera (expresia) în care trebuie interpretată muzica. Metronomul construit în 1816 de către J. N. Mälzel are trecută în scala sa termenul de **a.** în dreptul indicației 63—66, între *lento* (mai rar) și *larghetto* (ceva mai mișcat decît **a.**). **2.** În ciclul de sonată clasică, **a.** reprezintă partea lentă (de obicei a doua) ce realizează contrastul cu părțile extreme, de regulă mai repezi. **3.**

A

În muzica de balet clasic, cel puţin unul din numere este intitulat **a.** şi solicită interpreţilor întreaga lor măiestrie şi expresivitate artistică.

AD LIBITUM (presc. *ad lib.*, ital. = după dorinţă). Indicaţie care permite interpreţilor să cînte după voia lor un pasaj, o cadenţă; să renunţe la un fragment sau chiar la o parte dintr-o lucrare muzicală. În acest sens, fragmentul muzical poate conţine şi indicaţiile: *senza misura, senza tempo* (de obicei în recitative sau în cadenţe instrumentale), *a piacere* ori *a capricio.*

A DUE (lat. şi ital. = în doi). 1. Termen folosit pentru precizarea unor compoziţii scrise pentru două instrumente. În acest sens, compoziţia poartă titlul de duet*. 2. În diferite partituri pentru orchestră întîlnim frecvent indicaţia a 2 (*a due*) — pentru două instrumente (din aceeaşi familie, în special de suflat) care trebuie să execute împreună pasajul indicat.

AFECT (*teoria afectelor*; lat., *affectus* = stare sufletească). **T.a.** nu era în perioada Barocului — cînd a căpătat o largă dezvoltare — ceva nou. Elemente specifice au apărut în antichitate la Platon, Aristotel, Cicero, care au remarcat şi teoretizat sensurile afective pe care le conţineau modurile*. Zarlino (1517—1590), în lucrarea *Instruzioni harmoniche* (1558), lega sensul intervalelor mari — secunde, terţe, sexte — de sentimentul prieteniei; cele mici — secunde, terţe, sexte — de un simţămînt tragic. Tonalitatea* şi tempoul aveau sensurile lor expresive. J. Caccini (1548—1618) nota pe partitură *cantare con affetto*, expresie care se mai foloseşte şi astăzi. S-au făcut încercări (A. Werckmeister) de a da anumitor intervale sensuri teologice. N. Mersenne (1588—1648), în lucrarea *Harmonie universelle*, indică chiar instrumente propice redării anumitor sentimente. Violele şi lăutele sînt mai potrivite pentru exprimarea unor sentimente tragice decît instrumentele de suflat. Tempoul *allegro* redă sentimentul de prietenie, iar *adagio* — tristeţea, tragicul. Claudio Monteverdi, Frescobaldi, J. Mattheson şi-au adus contribuţia lor la dezolvarea elementului afectiv în muzică prin folosirea unor indicaţii speciale consemnate de altfel şi în partitură. Nu considerăm necesară prezentarea tuturor amănuntelor acestei teorii, care pînă la urmă a ajuns la un impas. Dacă punctul de plecare a fost firesc — este şi astăzi —, modul în care s-a încercat apoi aplicarea **t.a.** a dus în anumite cazuri la o îngrădire, la o şablonizare a gîndirii muzicale. Nimeni nu mai crede astăzi, de exemplu, că *modul minor* poate reda *doar un sentiment trist*, întrucît totul depinde de contextul muzical.

AGNUS DEI (lat = Mielul Domnului). În missele* obişnuite, alcătuite din cinci părţi, sau în lucrările mai mari, ca recviemul*, **A. D.** este ultima parte. În *Recviemul* de Wolfgang Amadeus Mozart, **A. D.** este partea a douăsprezecea. Sînt cunoscute numeroase melodii de **A. D.** bazate pe teme gregoriene.

AGOGICA (grec., *agogike* = mişcare). În anul 1884, eminentul muzician german Hugo Riemann (1849—1919), publicînd lucrarea *Musikalysche Dinamik und Agogik*, fundamenta din punct de vedere teoretic acest termen. Teoria sa se baza pe observarea şi sintetizarea unor particularităţi din interpretările marilor instrumentişti, dirijori, cîntăreţi, particularităţi care uneori nu erau menţionate în partitură, dar care se aplicau în scopul obţinerii unei cît mai autentice şi mai corecte redări a textului muzical. Este vorba de: accelerări

sau reţineri de tempo în unele momente (*rubato*), crescendo-uri pentru anacruze sau pasaje de virtuozitate, descreşteri de sonorităţi, în special la sfîrşitul unor fragmente sau idei muzicale, accentuări de formule melodico-ritmice cu insezisabile modificări de tempo, vibrato-ul în funcţie de expresia muzicală etc., toate acestea constituind agogica şi dinamica muzicală. Găsirea unei **a.** şi **d.** adecvate în interpretare porneşte de la înţelegerea partiturii în cauză, şi nu de la absolutizarea unor reguli cu caracter general.

ALBORADĂ (spaniolă = cîntec de dimineaţă; franc. = *aubade*). Piesă de caracter din secolul XIX, similară serenadei, dar variată ca formă şi dimensiune; poate fi o adevărată piesă de virtuozitate, ca de exemplu *Alborada del gracioso* de Maurice Ravel. Din literatura muzicală românească reţinem *Aubade*, trio pentru vioară, violă şi violoncel, de George Enescu (1899) şi *Aubade*, pentru cvartet de suflători, de Dinu Lipatti (1949).

ALBUMBLATT (germ. = foaie de album). Termen introdus în secolul XIX de muzicienii romantici pentru a desemna piese sau cicluri de piese mici, de caracter, simple ca expresie, dinamică şi formă, scrise pentru diferite instrumente. Începutul l-a făcut Robert Schumann cu *Fünf Albumblätter* pentru pian op, 99 şi op. 124.

ALEATORISM (de la lat. *alea* = întîmplare). Procedeu folosit în domeniul muzicii (şi în alte arte) de pe vremea lui Guido d'Arezzo, în cadenţele instrumentale ale concertelor din secolele XVII—XVIII, ce a cunoscut o amplă dezvoltare în muzica cultă după anii 1950. Aleatorismul presupune libertatea de improvizaţie indicată de compozitori unuia sau mai multor instrumentişti. În practica muzicală (mai ales după experienţele realizate de J. Cage, *Music for prepared pianos*, 1954, P. Boulez, cu cele trei *Sonate* pentru pian şi conferinţele ţinute la Darmstadt, şi K. Stockhausen, prin *Klavierstuck XI*) se deosebesc două tipuri de aleatorism: unul controlat, şi altul complet liber.

În primul — aleatorismul controlat — compozitorul fixează interpretului (sau interpreţilor) zonele, parametrii sonori ce trebuie supuşi improvizaţiilor. Uneori se indică sunetele, intervalele, alteori şi nuanţele, registrele.

Principiul acesta este folosit de majoritatea compozitorilor, întrucît, prin datele primite şi în funcţie de talentul şi fantezia interpreţilor, lucrarea capătă o varietate de expresie fără ca intervenţia respectivă să impieteze asupra unităţii stilistice a opusului respectiv. În asemenea situaţii aleatorismul nu este permanent, procedeul fiind folosit cu grijă de compozitor, şi doar în anumite momente. Nu de puţine ori aleatorismul coexistă în fragmentul respectiv cu linii muzicale bine determinate de autor.

Al doilea principiu se bazează pe indicaţii sumare notate de autor, interpretului revenindu-i rolul principal în realizarea respectivului opus. Se poate spune că de fapt — juridic şi etic — interpretul este propriu-zis coautor, dacă nu ceva mai mult.

Uneori compozitorul riscă a nu-şi „identifica" opusul datorită schimbărilor esenţiale pe care le realizează interpretul.

Întrucît al doilea procedeu este mai frecvent utilizat în lucrări pentru instrumente *solo* ori mici formaţii camerale, muzicienii specializaţi în acest domeniu, prin repetările de procedee, riscă să uniformizeze „compoziţiile" interpretate.

De obicei practica aleatorismului pune pe prim plan realizarea de efecte sonore (gliss., pizz., moduri deosebite de atac a sunetelor pentru instrumentele de suflat, lovituri în instrumente etc.), și nu pe construcții logice de linii melodice.

ALEGRIAS. Dans popular spaniol în măsură ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$, unul dintre cele mai vechi din repertoriul de cîntece și dansuri *flamengo*, specifice Andaluziei (sudul Spaniei).

ALLEGRO (ital. = vesel, vioi, repede). **1.** Termen prin care se indică tempoul unei piese muzicale, vocale, instrumentale sau orchestrale. După metronomul lui J.M. Mälzel, tempoul *allegro* este cuprins între 132 și 138 oscilații pe minut. **2.** Întrucît partea întîi a unei lucrări ciclice (sonată*, simfonie*, cvartet* etc), specifică muzicii clasice, este de cele mai multe ori scrisă într-o formă de sonată și indicată a se cînta în tempo *Allegro*, această parte este denumită de unii muzicieni *Allegro de sonată*, termen impropriu limbii române.

ALLEMANDĂ. Dans popular de origine germană, cunoscut încă din secolul XVI, **a.** a suferit în decursul timpului transformări de ordin melodic, ritmic și mai ales de structură, atingînd cea mai evoluată formă în suitele instrumentale și orchestrale ale lui Johann Sebastian Bach. Compozitorii precursori sau contemporani cu Johan Sebastian Bach, ca de ex. Froberger, Lully, Rameau, Mattheson etc., aduc elemente noi în cristalizarea suitei preclasice* (și respectiv a **a.**), dar cuvîntul hotărîtor — de sinteză — l-a avut J.S. Bach. El stabilește cele patru dansuri obligatorii ale suitei preclasice, **a.** fiind primul dans cu următoarele caracteristici: tempoul — *allegro, allegro moderato, moderato* (indicația *Andante* nu este specifică, chiar dacă în operele lui Bach întîlnim uneori **a.** în acest tempo); măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$ sau $\left(\frac{4}{4}\right)$; anacruză de șaisprezecime; uniformitate ritmică din valori mici (șaisprezecimi și ritm punctat în unele **a.** din *Suitele franceze*); forma *bipartită simplă**. Temele **a.** sînt construite pe baza unuia sau a două motive, care se amplifică prin folosirea diferitelor procedee specifice muzicii polifonice, inclusiv a secvențelor*, pînă la sfîrșitul primei secțiuni (A); o modulație spre dominantă (sau relativa majoră dacă tonalitatea inițială este minoră) marchează acest moment. Secțiunea a doua (B) începe cu același motiv și cu o amplificare similară a embrionului tematic și străbate drumul tonal în sens invers, din zona dominantei spre zona tonicii, încheind astfel piesa. În acest context cele două perioade sînt în același timp și desfășurate și modulante.

ALTERAȚIE (accident). Semn care indică urcarea sau coborîrea unui sunet muzical natural: *diezul* ♯ urcă sunetul cu jumătate de ton, *dublul diez* X urcă sunetul cu un ton, *bemolul* ♭ coboară sunetul cu jumătate de ton, *dublul bemol* 𝄫 coboară sunetul cu un ton, *becarul* ♮ readuce sunetul la stadiul său natural. Acțiunea accidenților are efect doar în măsura și octava respectivă. Accidenții notați în altă măsură sau octavă (îndeosebi becarul) sînt *de precauție*. Dacă se depășește sfera tonalității *Do*, **a.** care indică sunetele noi din tona-

lităţile respective sînt *constitutive*, şi se notează lîngă cheie*, ele avînd efect pe parcursul întregii piese sau secţiuni care se cîntă în noua tonalitate*, pentru toate notele corespunzătoare, indiferent de octavă. **A.** de la cheie formează *armura* tonalităţii. De ex., în tonalitatea *Fa* există la cheie un bemol care îl indică pe *si bemol*, sunetul nou constitutiv al gamei, iar tonalitatea *Sol* are drept armură pe *fa diez*. În primul caz orice notă *si* care apare pe parcursul piesei va trebui alterată coborîtor; în al doilea, orice notă *fa* va fi alterată suitor. Dacă intervine un becar pus înaintea notei *si* — respectiv *fa* — acea notă trebuie cîntată *natural*. Muzica secolului nostru, în care tonalitatea este sau negată, sau diluată de numeroasele elemente cromatice*, a renunţat la notarea **a.** la cheie ca armură, accidenţii fiind scrişi în dreptul fiecărei note. Dar tonalitatea unei piese se poate schimba pe parcurs, ea poate *alterna*. De ex., *Preludiul nr.* 15 *pentru pian* de Chopin are o formă tripartită (A B A); prima secţiune, A, apare în tonalitatea *Re bemol* (cu cinci bemoli la cheie); partea mediană, B, este expusă în *do diez* (cu patru diezi la cheie); revenirea secţiunii iniţiale ,A, readuce din nou tonalitatea *Re bemol*, cu armura respectivă. Alternanţele de tonalităţi şi, în consecinţă, alternanţele de armuri pot exista atît în piese mai mici (dansuri*, cîntece, mici piese corale etc.), dar mai ales în lucrările de mari dimensiuni (simfonii*, sonate*, concerte* etc.). Alternanţele de tonalităţi au ca rezultat obţinerea unor elemente noi de culoare şi de atmosferă, evitîndu-se monotonia sonoră, şi influenţînd favorabil dramaturgia fluxului muzical. (Termenul de alternanţă se foloseşte în muzică nu numai pentru a indica schimbări de tonalitate, ci şi pentru cele ritmice*, metrice*.)

În făurirea unor forme muzicale ample, complexe, bazate pe principiul clasic, schimbările de tonalităţi constituie factorul primordial în departajarea secţiunilor.

ALUNEL. Vechi joc oltenesc răspîndit în toată ţara; de aici şi numeroasele variante, atît ca joc cît şi ca denumire, ca de ex.: **a.** *şchiop, bătrînesc, întins, sucit* etc. Dar cine nu cunoaşte versurile ce susţin melodia jocului: *Alunelul, alunelul, hai la joc,/ Să ne fie, să ne fie, cu noroc./ Cine-n horă o să joace/ Mare, mare se va face,/ Cine n-o juca de fel/ Să rămîie mititel!* „Unele tipuri de **a.** se joacă în linie, cu braţele încrucişate la spate, altele în semicerc —jucătorii prinzîndu-se de mîini ca la horă — , iar altele în cerc, cu braţele pe umeri ca la sîrbă" (Gheorghe Popescu-Judeţ. *Jocuri populare româneşti*). Deşi **a.** este un joc specific bărbătesc, există şi variante în care dansează fetele. Este un dans vioi, în tempo *allegro* (*allegro moderato*), în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$. Melodia **a.** se structurează pe cîte trei perioade de cîte opt măsuri (4+4). Perioadele corespund celor trei strofe de text redate mai sus.

AMBROZIAN (cîntul). Episcopul Ambrozie din Milan a alcătuit în secolul IV o seamă de reguli care prevedeau modul de cîntare a liturghiei în limba latină. După unii teoreticieni ce au studiat **c.a.** el este o variantă a cîntecului primitiv roman, caracterizat prin recitative simple, cadenţă pe cvartă, în timp ce recitativele gregoriene aveau cadenţa pe cvintă.

AMPLIFICARE. Lărgire tematică a unui fragment muzical mai mic (motiv*) sau mai mare (frază*, perioadă*). **A.** poate completa sau modifica imaginea muzicală iniţială, dîndu-i o nouă dimensiune. Cînd se foloseşte o

A

a. de durată mai lungă, specifică pentru sonată*, simfonie*, concert*, atunci termenul de **a.** este impropriu și insuficient pentru a defini noua situație. Într-un asemenea context se apelează la un alt termen — dezvoltare*, mai concludent. De multe ori **a.** și dezvoltarea se îmbină, dar fiecare își păstrează semnificația. Dezvoltarea este o diviziune de sine stătătoare în forma de sonată*, unde prelucrările tematice capătă proporții, pe cînd **a.** ne indică doar lărgirea unui element pe un spațiu mai restrîns. **A.** (ca și dezvoltarea) poate afecta diferite elemente ale discursului muzical: melodica, ritmica, armonia pe fiecare în parte sau îmbinîndu-le.

ANACRUZĂ (grec., *anakrusis*; germ., *Auftakt*). 1. Termen folosit în muzică pentru determinarea uneia sau mai multor note scrise la începutul unei piese, înainte de primul timp accentuat. **A.** este totdată o pregătire dinamică expresivă a unei teme*, pentru a marca primul timp și a imprima elan cursului melodic. În limba germană termenul de *Auftakt* (înainte de măsură) redă strict sensul noțiunii de **a.** În teoria muzicală clasică, primele note de la începutul unei piese cu **a.** și ultimele note ale aceleaiași piese muzicale trebuie să completeze o măsură. 2. **A.** are un rol deosebit în morfologia structurii muzicale. Își spune cuvîntul la alcătuirea atît a motivului*, cît și a frazei*. În accepțiune mai largă, prin **a.** se înțelege ultima fază a unei dezvoltări* din forma de sonată*, al cărui rol este pregătirea reprizei. Din punct de vedere armonic, **a.** se desfășoară de regulă pe dominanta tonalității ce urmează. În același sens trebuie privită și ultima fază a punții* din expoziția formei de sonată, denumită tot **a.**, care pregătește tonal tema a doua sau grupul tematic secundar*.

ANDANTE (ital. = obișnuit, curent, mergînd). Termen ce indică un tempo din categoria mișcărilor lente, a șasea în scara metronomului, M.M. = 69—72, un tempo ceva mai mișcat decît *adagio**. Multe părți lente din sonate*, simfonii*, concerte* poartă această indicație. De ex., Ludwig van Beethoven folosește indicația respectivă în partea a doua a *Simfoniei V*, la care adaugă *con moto*, iar *Concertul pentru vioară și orchestră*, partea a doua, lentă, poartă tot indicația de tempo **A.**

ANGLEZĂ (contradans). Dans popular de origine engleză, care, la sfîrșitul secolului XVII și începutul secolului XVIII, a fost introdus în Franța sub denumirea de *contradans* (de la *country dance* = dans de țară). Ulterior, în Germania, dansul a fost denumit *Française*. Este de altfel perioada în care mai multe dansuri populare engleze pătrund și se răspîndesc în Europa (ecoseza*, giga*). Fenomenul de interferență dintre muzica populară și cea cultă netezește calea acestui dans popular, ca și a altora, spre suita preclasică*. Johann Sebastian Bach introduce în *Suita franceză nr. 3* **a.** drept partea V. Sub denumirea de contradans* putem întîlni acest gen muzical în creația lui Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert și a altor compozitori clasici și romantici. **A.** este un dans vioi, vesel, în tempo **allegro** și în măsură binară $\binom{2}{2}$. A existat în trecut tendința de a imprima dansului un metru ternar $\binom{3}{4}$ sau $\binom{3}{8}$. Forma este de obicei bipartită, dar uneori apare și în forma tipartită (A B A), ca în *Suita franceză nr. 3* de Johann Sebastian Bach.

ANSAMBLU (franc., *ensemble*). 1. Denumirea de **a.** definește formații muzicale vocale, instrumentale sau mixte. Indiferent de componența **a.**, instrumentale, de cameră (duo-uri, trio-uri, cvartete, cvintete), vocale sau orchestrale, condiția obligatorie — pe plan componistic — pentru obținerea unor lucrări de calitate este concepția artistică unitară, omogenitatea sonoră, perfecțiunea tehnică, înaltul nivel artistic și caracterul amplu, generos al expresiei. 2. Din cele mai îndepărtate epoci compozitorii au scris muzică pentru ansambluri mai reduse sau mai dezvoltate care au existat în vremea lor. De-a lungul istoriei, muzica pentru aceste **a.** s-a diferențiat în două mari categorii: de cameră* — vocală și instrumentală — și simfonică*, sau vocal-simfonică*. Formele și genurile muzicale pentru diferite **a.** sînt foarte variate și pot fi analizate fiecare în parte.

ANTECEDENT (fraza antecedentă). În terminologia specifică formelor muzicale, prin **a.** se înțelege prima frază* dintr-o perioadă*. O idee muzicală completă (o perioadă) se împarte în două sau trei fraze diferite ca tip. Prima, denumită fr. **a.** (sau frază de întrebare), are la sfîrșit o cezură* (cadență* pe treapta V sau cadență imperfectă pe treapta I), iar a doua — uneori a treia —, *fr. consecventă* (frază de răspuns), are la sfîrșit o oprire marcată de cadența perfectă.

ANTHEM (engl.). Motet anglican, pe text biblic cunoscut încă din secolul XVI, scris pentru cor, cu text în limba engleză. Apariția și dezvoltarea genului este o consecință directă a introducerii limbii naționale în biserică. Dacă la început, în compozițiile de acest gen ale lui Tye, Tallis, predomină scriitura corală, cu o grijă deosebită pentru sublinierea fiecărei silabe, avînd drept rezultat o factură cu multe elemente omofone, mai tîrziu, prin creațiile lui Byrd, Gibbons etc. (secolul XVII), **a.** este conceput pentru cor, soliști vocali și orgă sau formații instrumentale în care predomină factura polifonă. Prin lucrările lui Purcell, dar mai ales ale lui Händel, **a.** se apropie de cantata religioasă. Structura **a.** este determinată de text. Se poate observa în muzica de **a.** o interesantă îmbinare între liniile melodice ale soliștilor și acompaniamentele orchestrei, ca și folosirea procedeelor și formelor specifice polifoniei, cum sînt imitația*, fugato*-ul, fuga*. **A.** are în general o melodică modală, diatonică, cu puține întrepătrunderi cromatice. **A.** este un gen și astăzi popular în Anglia.

ANTIFONIC (Antifonie, de la lat. *antiphona*). Procedeu de interpretare existent în vechea Grecie și totodată de creație care constă în împărțirea corului în două grupe ce interpretează alternativ secțiuni din lucrarea respectivă. În anumite momente grupele se reunesc într-un ansamblu unitar, în special la începutul și la sfîrșitul lucrării. Rolul grupelor nu era întru totul identic: grupa *completă* își rezerva o partitură în care predomina cîntul în ansamblu, iar cealaltă, grupa *incompletă*, interpreta și fragmente solistice. Cele două grupe corale erau acompaniate de orgă sau de ansambluri instrumentale. **A.** este un procedeu cu străveche tradiție; atinge momente de apogeu în Renaștere (Veneția, epoca lui Claudio Monteverdi), a căror rezonanțe se răsfrîng în muzica Barocului și chiar pînă în epoca noastră. Dialogurile dintre soliști, cor și orchestră își au obîrșia în procedeul **a.** Firește, sensul actual al procedeului are o accepțiune mai largă, unii compozitori contemporani dovedind un mare rafinament în realizarea efectelor **a.**, ajungînd chiar la o împărțire silabică a textelor între diferitele partide corale. Se obțin pe această cale

efecte pe care le-am putea denumi „stereofonice". Multe lucrări de compozitori români stau mărturie: *Bocete străbune* de Alexandru Pașcanu, *Pe o plajă japoneză* de Mircea Istrate, *Numai prin timp poate fi timpul cucerit* de Aurel Stroe, *Scene nocturne* de Anatol Vieru, *Aforisme de Heraclit* de Ștefan Niculescu, *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe, *Domnișoara Hus* de Nicolae Brînduș, *Obîrșii* de Mihai Moldovan etc.

ANTISTROFĂ. În tragedia greacă, după expunerea strofei*, recitată sau cîntată de actori, urma **a.** cîntată de cor, ce realiza în același timp o mișcare spre partea opusă a scenei,.

ANTRACT (franc., *entracte*) **A.**, în înțelegerea comună, desemnează pauza unui concert sau pauzele care apar în timpul spectacolelor muzicale și teatrale. Unele spectacole de operă sau balet au introduceri orchestrale asemănătoare uverturii și la celelalte acte. Acest **a.** muzical poartă și denumirea de preludiu* la actul... Funcția **a.** este de a crea atmosfera psihologică necesară, de a concentra atenția spectatorilor asupra celor mai importante momente muzicale din actul ce urmează. De ex. opera *Carmen* de Georges Bizet conține, în afara uverturii actului întîi, antracte pentru celelalte acte.

APOTEOZĂ (grec, *apotheosis*; franc., *apothéose*). **1.** Prin **a.** se înțelege — în sens relativ — punctul culminant al unui spectacol de operă sau balet, sau al unei lucrări muzicale ample ca rezonanță. De obicei **a.** apare la sfîrșit, întrucît aici își află rezolvarea conflictul dramatic al spectacolului. În acest caz, ultimele momente sînt subliniate de orchestră (eventual și cor) prin sonorități puternice, maiestuoase, strălucitoare, de ex. finalul operei *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu. Desigur, **a.** nu este obligatorie, uneori rezolvarea unui conflict dramatic se poate realiza printr-un final liniștit care să solicite un aparat orchestral sau coral mai redus. Și în muzica vocal-simfonică (cantate, oratorii) sau în muzica instrumentală și cea orchestrală găsim **a.** la sfîrșit. Alături de sonoritățile ample ale orchestrei, **a.** este subliniată și prin revenirea celei mai expresive sau mai pregnante teme din lucrare. Vezi *Concertul nr. 2, pentru pian și orchestră* de Serghei Rahmaninov sau finalul din *Simfonia I* de Sigismund Toduță. **2.** În antichitate, slăvirea unui împărat, a unui erou, zeificarea lui prin procesiuni și printr-un cult deosebit purta denumirea de **a.**

ARABESCĂ. Termen preluat din decorația și arhitectura islamică, bogată în ornamente caracteristice stilului. În muzică termenul a fost introdus în secolul XIX de către Robert Schumann. În ciclul *Klavierstück op. 18* el a folosit titlul de **a.** pentru a putea defini mai bine sensul ornamentelor cuprinse în liniile melodice. Claude Debussy, Max Reger și alți compozitori au folosit termenul de **a.** pentru unele piese de caracter. Forma **a.** este variată, de cele mai multe ori de lied*.

ARAGONEZĂ. Dans popular spaniol, vioi, în măsură ternară $\binom{3}{4}$ sau $\binom{3}{8}$, acompaniat de chitare și bandurias. **A.** a inspirat pe mulți compozitori. Mihail Glinka a folosit **a.** în lucrarea simfonică *Jota aragonesa* (1881), Camille Saint-Saëns în *Uvertura spaniolă* (1845), Franz Liszt în *Rapsodia spaniolă* (1881).

ARANJAMENT. A. muzical presupune transcrierea unei piese pentru alt instrument sau altă formație decît aceea pentru carea fost gîndită inițial. Cel ce face această transcriere este aranjorul. Uneori termenul de **a.** este înlocuit cu cel de transcripție*. De ex., fragmente din baletul *Romeo și Julieta* de Serghei Prokofiev au fost transcrise (aranjate) pentru diferite instrumente: pian, vioară etc., și în această formă au căpătat o largă circulație. Dacă dorim ca unele piese instrumentale să fie interpretate de orchestră, trebuie să realizăm un **a.** special numit orchestrare*. Un exemplu celebru este suita pentru pian *Tablouri dintr-o expoziție* de Modest Musorgski, orchestrată de Maurice Ravel. Operația inversă, transcrierea pentru pian sau pian și voce a unei piese simfonice sau respectiv vocal-simfonice, este reducția*. Uneori compozitorii înșiși fac asemenea transcripții, adaptînd o lucrare cerințelor altor formații. Ca ex. cităm *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, care inițial a fost conceput pentru cvartet de coarde, iar George Enescu a realizat o reducție pentru pian a *Rapsodiei române nr. 1*, inițial scrisă, după cum se știe, pentru orchestră simfonică.

ARDELENEASCĂ (ardeleană). Dans popular din Ardeal și Banat în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$ și tempo potrivit — **allegretto.** Perechile, așezate față în față, execută spre dreapta și spre stînga mișcări îmbinate cu învîrtituri. Melodia **a.** este alcătuită din două idei muzicale alcătuind o formă bipartită. Fiecare idee (perioadă) se împarte de regulă în două fraze cu structuri simetrice (2+2 măsuri). Elementul modal este predominant în linia melodică, iar din punct de vedere ritmic, abundă formulele cu valori de șaisprezecimi.

ARIE (franc., *air*; ital., *aria*). Piesă muzicală de sine stătătoare, vocală sau instrumentală, acompaniată de pian, orgă, orchestră etc., cu o linie melodică variată ca expresie. Încă din secolele XVI și XVII **a.**, sub formă strofică, a fost introdusă în lucrări de mari proporții: cantate*, oratorii* și apoi în opere, unde capătă un rol predominant. Succesul pe care l-a cunoscut **a.** vocală a determinat pe compozitori s-o transcrie pentru instrumente, la început folosind arii cunoscute, apoi, preluînd caracteristica ei principală— cantabilitatea — au compus arii instrumentale. Acest procedeu a marcat totodată momentul de emanicipare a muzicii instrumentale, pînă atunci însoțitoarea muzicii vocale. Astfel a început marea epopee a muzicii instrumentale, care i-a asigurat curînd un loc egal cu arta cîntului și în cele din urmă întîietatea, după părerea unor muzicieni. Foarte cunoscută este *Aria* de Johann Sebastian Bach din *Suita III pentru orchestră în re major*. De asemenea, celebrele sale *Goldberg-Variationen* sînt realizate pe o **a.** de tip preclasic. Dar ceea ce a dat **a.** un deosebit avînt a fost rolul deținut în dramaturgia muzicală a operei. De la început, cînd genul operei în Italia cunoaște o dezvoltare spectaculară prin compozitorii Jacopo Peri, Giulio Caccini, Alessandro Scarlatti, Claudio Monteverdi etc., odată cu ea, **a.** străbate o evoluție interesantă. În acea epocă, **a.** avea o structură bipartită* (A B) cu un conținut muzical apropiat. Un moment de cotitură l-a însemnat amplificarea structurii prin revenirea primei secțiuni. **A.** capătă o structură tripartită* (A B A) — *aria da capo* — ce permite realizarea unui contrast mai accentuat, în sens tematic, între primele secțiuni (A B) și o rezolvare prin revenirea (repriza) primei secțiuni. Subliniem că personajele operelor clasice și romantice sînt caracterizate, de cele mai multe ori, prin **a.** ; de asemenea, multe situații scenice, decurgînd din dramaturgia

operei, sînt rezolvate prin **a. A.** poate fi scrisă pentru orice voce, și expresia muzicală poate fi variată (lirică, dramatică, contemplativă etc.). Dacă în linii generale **a.** are formă tripartită, această structură nu este obligatorie. Se cunosc **a.** în formă de rondo* sau chiar de sonată*, ca de pildă Aria lui Ruslan din opera *Ruslan și Ludmila* de Glinka. În decursul anilor, s-a creat tradiția ca **a.** să fie precedată de un recitativ*, tradiție menținută și astăzi, dar fără caracter obligatoriu.

ARIETTĂ. Arie redusă ca proporție. Ținînd seama de aceasta, **a.** nu poate reda situații dramatice care să necesite o amplă dezvoltare muzicală; **a.** este apropiată de genul cîntecului* sau al romanței* și folosită pentru crearea unei atmosfere lirice, contemplative. În secolul XVIII **a.** a cunoscut o mare răspîndire în operele comice franceze.

ARIOSO. Gen apropiat de arietță*, **a.** are ca particularitate o linie melodică foarte cantabilă, un tempo mai reținut și, de asemenea, o dimensiune mai mică decît aria*. Prin **a.** nu se pot reda expresii tumultuoase, dramatice, întrucît atmosfera lirică îi este în general specifică. În unele opere, aria*, în loc să fie precedată de un recitativ*, este pregătită de un **a.**, care poate cuprinde elementele citate, pe parcurs sau la sfîrșit, ca o trecere spre arie. Dar și **a.** poate fi precedat de un recitativ, ca în actul I al operei *Paiațe* de Rugierro Leoncavallo. Asemenea ariei, **a.** și-a cucerit locul și în muzica instrumentală. Să amintim de **a.** care deschide minunatul capriccio *Abreise* de Johann Sebastian Bach sau de celebrul **a.** din *Sonata pentru pian op. 110* de Ludwig van Beethoven (partea III) ce pregătește ultima parte — *Fuga*.

ARMONIA. 1. Disciplină teoretică muzicală — de factură clasică occidentală — care se ocupă de studiul relațiilor verticale realizate prin îmbinarea sunetelor în acorduri*, a înlănțuirii acestor acorduri și a relațiilor care se stabilesc între diferite centre tonale sau modale. **A.** nu poate fi ruptă de celelalte mijloace de expresie: melodie, ritm, polifonie, întrucît există un raport de interdependență între toate aceste elemente necesare realizării unei opere muzicale. **A.** s-a dezvoltat și menținut pe parcursul a sute de ani, deoarece concluziile sale teoretice — permanent înnoitoare — pornesc de la cunoașterea legilor acustice, a posibilităților umane (fiziologice și psihologice) de sesizare și recepționare a complexelor sonore. Știința conducerii vocilor este de asemenea un element fundamental în realizarea corectă și totodată artistică a regulilor armonice. Trebuie făcută o distincție clară între **a.** și polifonie*. Prima, cum am mai spus, se ocupă — în linii mari — de rezultatele *verticale* ale înlănțuirii acordurilor subordonate unei melodii determinate, pe cînd polifonia are în vedere rezultanta suprapunerilor mai multor linii melodice, fiecare păstrîndu-și personalitatea, dar respectînd și unitatea întregului în timpul desfășurării lor pe direcție *orizontală*. **A.** se ocupă de studiul acordurilor consonate și disonante, al rezolvării acestora din urmă, al relațiilor dintre ele și al variatelor forme în care pot apărea (poziții, răsturnări). Studiul modulației* constituie o latură fundamentală, esențială, în **a.** ,pentru că în relațiile dintre diferite centre tonale, în trecerea dintr-o tonalitate într-alta rezidă însăși desfășurarea muzicală de esență evoluată. Există trei, după unii patru tipuri de modulație: *diatonică, cromatică, enarmonică, melodică*. Istoria formării și a stabilirii regulilor **a.** este foarte amplă, și în ultima instanță se confundă cu istoria muzicii însăși. De la Pitagora, Aristotel, Aris-

toxene, care au adus contribuțiile lor prețioase în legătură cu aspectul matematic al înțelegerii și al realității intervalelor sonore, cu construirea și etosul modurilor vechi, și pînă la apariția primelor tratate de armonie de Giuseppe Zarlino (1558) și Jean Philippe Rameau (1726) este o perioadă atît îndelungată, cît și impresionantă prin realizările și concluziile la care experiența cunoscută a ajuns. Dar a., ca știință vie, n-a putut rămîne închistată în primele legi fixate. Fiecare epocă a adus — prin creatorii și teoreticienii ei — elemente noi. Și a. modernă, în ciuda celor ce o consideră depășită, avînd doar o importanță istorică și didactică, ne dezvăluie noi posibilități. În creațiile compozitorilor Béla Bartók, Serghei Prokofiev, George Enescu, Dmitri Șostakovici, Paul Hindemith, Benjamin Britten și alții se observă o tendință accentuată spre a. *modală*, spre politonalitate* și spre întrepătrunderea între polifonie și armonie. O importantă contribuție la definirea teoretică și practică a multiplelor elemente cu care disciplina respectivă s-a îmbogățit în secolul nostru o constituie apariția celor două volume intitulate *Armonia* aparținînd compozitorului și profesorului Alexandru Pașcanu. Primul volum, apărut în anul 1974 în Edit. didactică și pedagogică din București începe prin a explica noțiunea de armonie și acord, și se încheie cu secvențe și marșuri armonice.

Volumul doi, apărut în anul 1975, cuprinde un excelent și variat material didactic și informativ ce ajută la înțelegerea armoniei sec. XX, ca de exemplu: noțiunea de modulație, armonia impresionistă, politonalitatea, atonalismul, dodecafonia serială, o atenție deosebită acordîndu-se modalismului.

2. În domeniul formelor muzicale, a. ocupă un loc aparte, întrucît influențează direct asupra determinării acestora în general (clasice) și parțial în cristalizarea unor secțiuni. Influența a. se manifestă și la conceperea temei*, frazelor* ce alcătuiesc forma, și punctează încheierea lor prin cadențe*. Secțiunile unei piese, ideile tematice în sonată, de exemplu, își afirmă personalitatea și datorită prezentării lor într-o nouă tonalitate*. Atît de puternic este elementul tonal, încît are prioritate uneori chiar și față de cel tematic Cunoaștem forme de lied unde secțiunea a doua (B) nu este altceva decît prima temă (A) prezentată într-o altă tonalitate. Tot așa, în unele sonate pentru pian de Joseph Haydn sau de Wolfgang Amadeus Mozart, tema a doua este chiar prima temă expusă într-o nouă tonalitate. Punțile* leagă teme, secțiuni și totodată tonalități, de unde decurge aspectul lor modulant. Muzica clasică presupune existența unei unități tonale între începutul și sfîrșitul unei piese. Sensul însăși al reprizei include o revenire tematică, dublată de o revenire tonală. Unitatea tonală este principiul de bază al ciclului*: în suita preclasică, toate părțile concepute într-o tonalitate unică; sonata clasică privită ca gen prevede corelații de ordin tonal între părțile componente ale ciclului. Prima și ultima parte sînt scrise de regulă în aceeași tonalitate. Din cele spuse pînă acum se observă că planul tonal (cadrul armonic) este un factor determinant în departajarea secțiunilor, ca și în corelația dintre ele. Diferitele aspecte legate de această determinare și de factorul formator pe care îl execută planul tonal asupra formelor muzicale vor fi dezvoltate la tratarea formelor de lied* (mono, bi, tripartit), rondo*, sonată*, fugă*.

ARS ANTIQUA (lat. = artă veche). Denumire dată creației promovate de un grup de muzicieni din Franța sec. XIII—XIV care se opuneau tendin-

A

ţelor înnoitoare preconizate de alt grup de muzicieni, cunoscut sub denumirea de *ars nova*. **A. a.** dorea menţinerea tiparelor de notaţie şi compoziţie deja cunoscute, păstrarea notaţiei mensurale vechi, şi era ostilă introducerii elementelor de origine populară în compoziţie. Tehnica componistică din **A.a.** punea accentul pe relaţia de cvintă, deşi pe timpii accentuaţi apăreau uneori cvinte combinate cu octave. Terţele şi sextele erau folosite doar accidental şi pe timp slab, fiind considerate de teoria evului mediu drept disonante. Tehnica acestei şcoli nu permitea apariţia disonanţelor pe timp tare. Erau preferate formele primare contrapunctice cunoscute sub denumirile: organum, faux-bourdon, şi discant. Jacobus von Lüttlich, Francon de Cologne, Petrus de Cruce sînt compozitorii cei mai de seamă ai acestei şcoli.

ARS NOVA (lat. = artă nouă). Apare la sfîrşitul secolului XIII şi începutul secolului XIV în Franţa, în perioada Renaşterii timpurii, ca o reacţie împotriva menţinerii vechilor tipare de compoziţie preconizate de *Ars antiqua**. **A. n.** a devenit purtătoarea unor tendinţe de înnoire, istoria muzicii europene aşezînd la loc de cinste muzicienii grupaţi în şcoala **A. n.** şi preţuind contribuţia acestora. Reprezentantul de frunte al acestei şcoli a fost Philippe de Vitry, al cărui tratat, *Ars nova*, publicat în anul 1320, a fundamentat teoretic tendinţele noului curent muzical. Interesantă şi vehementă, după cum o atestă documentele vremii, a fost polemica purtată de Vitry cu Jacobus von Lüttlich, reprezentant al vechii şcoli. Alături de Vitry trebuie pomenită figura compozitorului de mare prestigiu Guillaume de Machault (1300—1377?); lucrările lor — balade*, rondouri*, motete* — se mai cîntă şi astăzi. Iată cîteva din principiile teoretice ale şcolii **A. n.**: folosirea intonaţiilor şi a ritmurilor de cîntece populare, precum şi a genurilor populare — balada*, madrigalul*, caccia*; dezvoltarea modului major, construirea acordurilor* pe bază de terţe suprapuse şi folosirea alteraţiilor*; folosirea cu precădere în tratarea polifonică a mişcării contrare a vocilor, renunţarea la octavele şi cvintele paralele, dezvoltarea principiilor metrice preluate de la *Ars antiqua**, dar în acelaşi timp folosirea unui ritm mai variat; o atenţie sporită faţă de melodie, dezvoltarea muzicii instrumentale ca însoţitoare a celei vocale. Răsunetul principiilor promovate de **A. n.**, precum şi creaţiile compozitorilor aparţinînd de această şcoală au depăşit graniţele Franţei. Compozitorii italieni, ca de exemplu Francesco Landino, Giovanni da Cascia, Jacopo di Bologna, s-au alăturat prin creaţiile lor noilor tendinţe.

ATONALITATE (atonal, atonalism). Prin **a.** se înţelege negarea principiilor tonalităţii* şi, implicit, ale armoniei clasice*. **A.** este rezultatul unei supercromatizări şi al lărgirii sferei tonale a muzicii, fenomen petrecut spre sfîrşitul secolului XIX, dar mai ales la începutul secolului XX. Arnold Schönberg a fundamentat teoretic principiile **a.**, stabilind o „egalitate" deplină între cele 12 sunete ale gamei cromatice temperate (dodecafonia)*, eliminînd odată cu raportarea faţă de un centru tonal anumit şi contrastul consonanţă* — disonanţă* propriu intervalelor şi acordurilor în sistemul muzical precedent. Cînd Arnold Schönberg realiza *3 Piese pentru pian op. 11* (1909), dar în mod special *5 Piese pentru pian op. 23* (1923), prin care demonstra practic teoria

sa, a. și-a asigurat recunoașterea, și drept urmare mulți compozitori au fost atrași de noutatea sistemului. Elemente atonale și interferențe între tonal și atonal existau și înainte de Arnold Schönberg. Ca orice teorie, a. a demonstrat în practica componistică plusuri și minusuri. Dacă în ceea ce privește rezultatele sonore prin a. se obținea o libertate recunoscută, neîngrădită de nici o funcțiune tonală, în același timp, lipsa organizării, a funcționalității tonale, lăsa impresia că aceste rezultate sonore apar cu totul întîmplător. Îmbinarea dodecafoniei cu serialismul* (sistem mai sever, în sensul că nici un sunet nu poate fi repetat pînă la epuizarea întregii serii, pentru a nu crea prin repetare preponderența vreunuia dintre aceste sunete) a dat posibilitatea unei noi organizări, a. devenind coloana vertebrală a sistemului. Fundamentînd teoretic a., Schönberg a creat Școala dodecafonică vieneză. Între mulții săi elevi și adepți s-au remarcat Alban Berg și Anton Webern. Schönberg, conștient de forța melodiei, nu a putut nega rolul ei determinant în elaborarea operei muzicale. Dar melodica sa deveni mai sinuoasă, mai puțin vocală și mai mult instrumentală. Chiar și în compozițiile pentru voce, salturile de intervale mari (septime, none, decime), ca și intervalele mărite și micșorate, dificile de intonat, determină o îngreunare a interpretării lucrărilor sale. Dar practica sistemului dodecafonic-serial a avut ca rezultat concret și o accentuare a uniformității expresiei, fapt care a determinat pe mulți adepți și elevi ai lui Schönberg să părăsească linia puristă atonală, și să apeleze la elementele clasice tonale. Alban Berg, în *Concertul pentru vioară și orchestră*, ca și în opera *Wozzeck*, apelează la centrarea tonală pentru a da pregnanță desfășurărilor muzicale. Se pot cita numeroși compozitori (inclusiv din țara noastră) care au găsit necesară o sinteză prin îmbinarea serialismului cu centrările tonale, transformarea însăși a seriei în temă, fapte ce dovedesc că teoria pură poate fi infirmată adeseori de practică. Ca teorie și practică nouă ce nega direct cuceririle epocilor anterioare, a. și serialismul au provocat o violentă și îndelungată polemică, nici pînă azi stinsă. Unii au lăudat fără rezerve sistemul, iar alții l-au criticat pînă la condamnare. Dar viața dovedește că dodecafonismul și serialismul au pătruns în muzică devenind un curent cu tradiție, am spune, astăzi, „clasică". Și astăzi, ca și la începutul secolului XX, la apariția sa, sistemul este criticat, considerat însă de unii muzicieni avangardiști ca învechit. De fapt, transformările pe care creația muzicală le-a adus dodecafoniei seriale au făcut ca sistemul să rămînă în forma lui pură doar ca un capitol al istoriei muzicii.

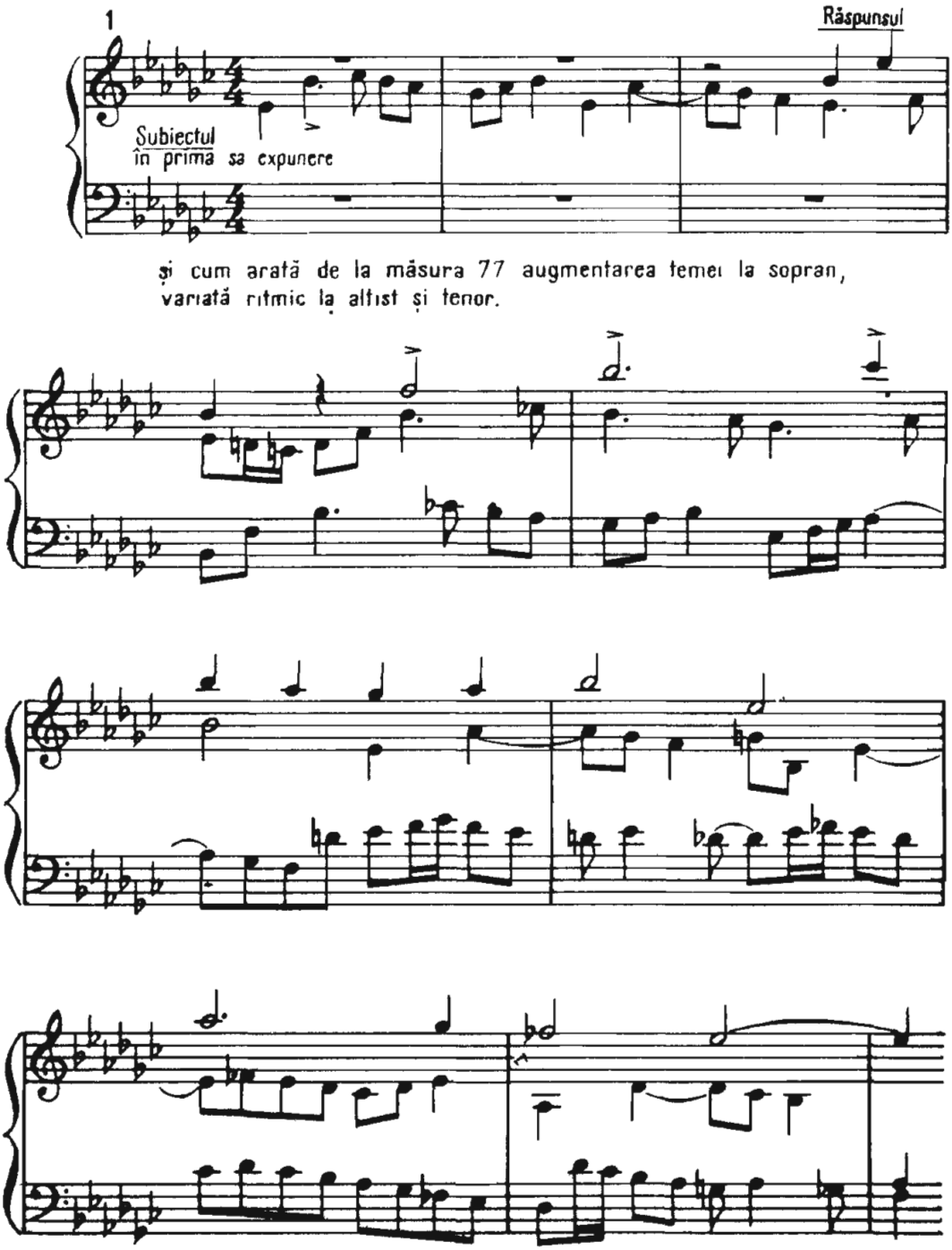
A TRE (ital. = în trei). 1. Termen întîlnit în lucrări orchestrale, de obicei la partidele instrumentelor de suflat, și care indică faptul că un fragment sau o linie melodică se interpretează de către trei instrumentiști. 2. Sonata* preclasică se mai numea și *trio sonată* sau *sonata a tre*.

ATTACCA (ital. = a atașa, a lega). Expresie des folosită în muzică, indicînd trecerea directă de la o parte de sonată*, simfonie* sau concert* la alta, fără pauză, realizînd o sudare a celor două părți. Uneori indicația este întărită de precizarea a. *subito*, adică imediat.

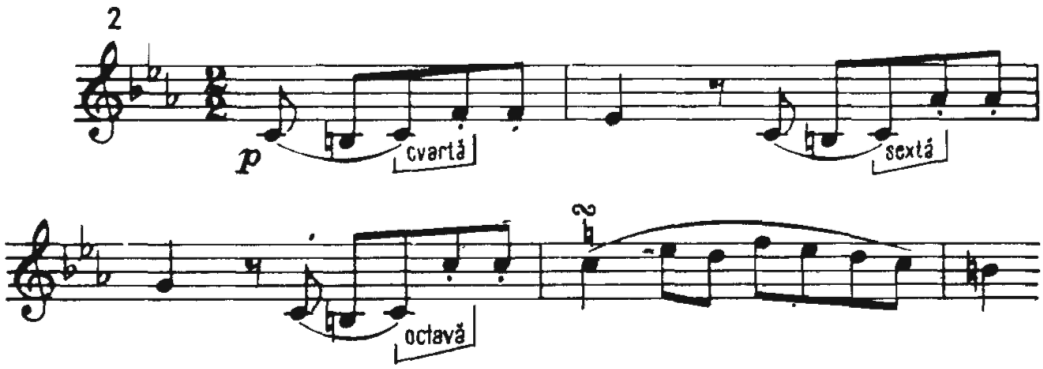
A

AUBADE. Vezi *Alborada.*

AUGMENTARE. 1. Procedeu de fractură ritmică ce se aplica valorilor unei linii melodice. Prin **a.** acestor valori, fiecare durată este mărită proporţional în raport cu celelalte durate ale liniei melodice respective, în vreme ce raportul de înălţimi al intervalelor melodice nu este modificat. **A.** valorilor este un procedeu răspîndit în muzica polifonică a Barocului*. Un exemplu, *Fuga în mi bemol* (în original Bach a scris această fugă în *re diez*) din *Clavecinul bine temperat*, vol. I. de Johann Sebastian Bach:



Şi în muzica contemporană găsim numeroase exemple de utilizare a procedeului **a**. *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Aram Haciaturian prezintă în partea III o temă a primei părţi în valori mărite. Procedeul contrar augmentării este diminuarea* valorilor. **2.** Intervalele unei melodii pot suferi o transformare aemănătoare, păstrîndu-se ritmul şi sensul liniei melodice, aşa cum se observă în prima frază din Finalul *Sonatei pentru pian op. 10. nr. 1* de L. v. Beethoven:



În domeniul structurii, **a.** motivelor*, frazelor* sau perioadelor* poartă denumirea de amplificare* sau lărgire.

B

B. 1. În terminologia specifică formelor muzicale, prin litera **B** se indică secţiunea a doua dintr-o formă de lied bipartit* sau tripartit*. Între prima secţiunea (A) şi a doua (B) există un contrast tonal — deoarece secţiunile se expun în tonalităţi* diferite. Dacă în formele simple de lied contrastul tonal este suficient pentru a marca o nouă departajare, în formele compuse este necesar şi un contrast tematic. Dacă secţiunea **B** se împarte în două fraze egale, ele vor fi indicate prin literele mici adiacente: prima frază *b*, iar fraza a doua b_1. 2. Primul cuplet* sau episod* dintr-un rondo* este desemnat prin litera **B**. Şi în acest caz, contrastul tonal este precumpănitor. 3. Tema secundară* sau grupul secundar dintr-o formă de sonată* este notat cu litera **B**, contribuind la relevarea contrastului tematic din ce în ce mai accentuat, pe măsura dezvoltării sonatei clasice* bitematice.

BACANALĂ (franc., *bacchanale*). 1. Sărbătoare festivă cu muzică şi dansuri, la greci şi romani (preluată de la egipteni) în cinstea zeului Bachus, zeul vinului. 2. În perioada clasică şi romantică, titlul de **b.** era dat unor piese instrumentale sau orchestrale caracterizate printr-un ritm alert, punctat, cu o factură acordică şi sonoritate amplă. Elementele coloristice şi ritmice sînt preponderente în **b.**, iar forma este variată. Luigi Cherubini, Richard Wagner, Franz Liszt, Maurice Ravel au compus asemenea piese. În finalul operei *Faust* de Charles Gounod există o impresionantă scenă de balet denumită „Noaptea Valpurgiei", cuprinzînd la sfîrşit o bacanală.

BADINERIE (franc., *badinerie* = glumă). Dans francez de origine populară cu caracter glumeţ (*scherzando*), în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$ sau $\left(\frac{4}{4}\right)$. Structura **b.** este bipartită (uneori tripartită). În secolul XVIII a fost introdusă în suita preclasică*; ulterior a fost folosită ca piesă de gen.

BAGATELĂ (franc., *bagatelle* = lucru mărunt, neînsemnat). Piesă mică instrumentală, uşoară şi variată ca expresie şi formă, cu un pronunţat caracter, didactic instrumental sau de divertisment. Se pare că începutul l-a făcut François Couperin cu una din piesele sale pentru clavecin, pe care a intitulat-o **b.** Ludwig van Beethoven a compus *Bagatele op.*33 pentru pian, iar ciclul *Album pentru tineret* de Robert Schumann cuprinde multe piese care

pot fi considerate **b.** Exemple asemănătoare se pot lua din creația lui Béla Bartók — *14 Piese pentru pian, op. 6*(1908). Editurile germane de muzică au publicat nenumărate albume de piese cu titlul *Musikalische Kleinigkeiten*. Din creația compozitorilor români cităm: *Bagatela* de Ioan Scărlătescu (1916) și *Șapte bagatele pentru pian* de Adalbert Winkler (1957).

BAHIC. 1. Cîntec pe care îl cîntau și dansau femeile în antichitate cu ocazia sărbătorilor închinate lui Bachus. 2. Element de metrică antică, picior metric compus dintr-o valoare scurtă și două lungi.

BALADĂ (franc., *ballade*; ital., *ballata*, de la *ballo* = a dansa). În evul mediu, termenul indica un tip de cîntec și dans popular interpretat de trubaduri și trouveri. În această formă, **b.** era strofică, cîntată și dansată de soliști, iar refrenul* era prezentat de cor. În secolul XIV, **b.** își schimbă profilul, devenind o piesă vocală cu caracter epic, în care predomină subiectele dramatice și eroice. **B.**, ca gen epic cult, va cunoaște o impresionantă dezvoltare în secolele XVIII și XIX. Astfel, de la forma inițială, strofică, **b.** devine un gen amplu, liber ca structură. În opera secolului XIX, o găsim în *Olandezul zburător* de Richard Wagner, *Boris Godunov* de Modest Musorgski (celebra Baladă a lui Varlaam), *Dama de Pică* de Piotr Ilici Ceaikovski etc. De asemenea, în genul liedului vocal și în muzica instrumentală, orchestrală, **b.** va fi îmbrățișată cu predilecție de compozitorii romantici. Să amintim celebrele **b.** *Regele ielelor* sau *Dumnezeu și Baiadera* de Franz Schubert, *Cei doi grenadieri* și *Steagul roșu* de Robert Schumann, **b.** lui Johannes Brahms, Hugo Wolf, comori fără egal în limitele genului. Preluată de muzica instrumentală, **b.** cunoaște o nouă strălucire.

Este suficient să amintim cele 4 *Balade pentru pian* de Frederic Chopin, adevărate poeme muzicale, sau **b.** pentru pian de Johannes Brahms, Edward Grieg etc. Situîndu-se la granița dintre muzica programatică și cea fără program, **b.** are un conținut muzical predominant epic, dramatic, și, în muzica instrumentală, folosește forme variate ca structură: sonată*, rondo*, fantezie*, rapsodie* etc.

În muzica românească, tradiția **b.** populare, denumită cîntec bătrînesc, ca de ex. *Chira Chiralina, Toma Alimoș, Pintea Viteazul, Balada lui Ghimiș, Balada lui Radu, Cîntecul lui Aurel Vlaicu* și multe altele, a înrîurit puternic creația cultă. Cităm cîteva dintre lucrările vocale și instrumentale de mare valoare aparținînd acestui gen: *Balada pentru vioară și pian* de Ciprian Porumbescu, *Balada pentru bariton și orchestră* de Mihail Jora, *Balada pentru violoncel și orchestră* de Paul Constantinescu, *Balada celor 7 minieri, pentru voce și pian* de Tudor Ciortea, *Țăranul căzut* de Diamandi Gheciu, *Balada pentru bariton și orchestă* de Mauriciu Vescan, *Balada lui Pintea Viteazul* de Nicolae Brînduș etc.

BALET (ital., *balleto*; franc., *ballet*). Dacă unii istorigrafi ai **b.** fixează epoca Renașterii ca început al acestui gen sincretic, alții consideră **b.** ca o sinteză a unui proces mult mai vechi, ce pornește de la primele manifestări artistice ale omului din societatea primitivă. Paralela între dezvoltarea propriu-zisă a societății umane și a artei — ultima, parte componentă a celei dintîi — este atît de complexă, de pasionantă, încît surprinde prin multitudinea semnificațiilor.

B

Reproducem două citate din *Istoria baletului* de Tilde Urseanu, Ion Ianegic și Liviu Ionescu, care scot în evidență legătura directă dintre muzica îmbinată cu mișcare în cadrul magiei și lupta omului primitiv pentru existență. „O scenă parietală aflată în peștera *Trei frați* de la Ariège, în Franța, reprezintă un bărbat mascat cu un cap de zimbru și îmbrăcat cu o piele de cal; jucînd și cîntînd cu un instrument în formă de arc, pare că vrea să vrăjească două animale ierbivore aflate înaintea sa. În această stare de civilizație primară, în care omul, în luptă cu natura, se simte înconjurat de forțe multiple și amenințătoare, oculte, fiindcă nu le înțelege, dar asupra cărora vrea să acționeze pentru că de ele depind viața și fericirea lui, s-a ivit din analogie, din crearea sau existența unei asemănări, *practica magiei*."

Dansurile la egipteni, greci, romani și la alte popoare din antichitate ocupau un rol important; unele au fost preluate de religie și folosite în practica cultului, iar altele au devenit forme de divertisment. Ulterior, scamatori, acrobați, mimi, jongleri, Spilmanni (secolele XI-XIV) desfășurau reprezentații care au constituit o altă piatră la temelia **b.**

La Curtea franceză, în secolele XVI și XVII se prezentau dansuri cu subiecte luate din mitologie, cărora li se adăugau pantomime, recitări și interpretări de cîntece, acestea acompaniate de formații instrumentale mai mici sau mai mari, așa-numitele *Ballet de cour*, elemente care au jucat un rol determinant în formarea unei școli, a unei discipline, relevîndu-se dansatori și maeștri de **b.**, creîndu-se premisele necesare afirmării dansului ca o artă de sine stătătoare. Unul din spectacolele puse în scenă la palatul Bourbon din Paris, la 15 noiembrie 1581, de către Balthazare de Beaujoyeux — *Ballet comique de la Reine* — este considerat ca primul spectacol integral de dans și, ca atare, începutul de fapt al istoriei **b.** modern. Ludovic al XIV-lea a înființat în anul 1661 prima școală de predare a **b.**, punînd în fruntea ei pe profesorul său de dans, Charles Beuchamps, personalitate de seamă în istoria **b.** francez. Secolele XVII și XVIII reprezintă etapele de sinteză, prin integrarea diferitelor tendințe (dansuri comice, cu măști, pantomime) într-o desfășurare dramatică unică. *Orfeu* (1607) de Claudio Monteverdi, *Izbînzile dragostei* (1681) de Jean-Baptiste Lully, *Indiile galante* (1735) de Jean-Phillipe Rameau constituie puncte importante de sprijin ale acestor afirmații. Nu putem realiza o prezentare istorică a artei **b.**, care ar depăși cadrul lucrării noastre; subliniem doar că atît perioada clasică, cît și cea romantică cunosc realizări care au constituit momente de răscruce în dezvoltarea genului prin lucrările *Silfidele* (1832) de Jean-Madelaine Schneitzhöffer (autorul libretului și maestrul de balet, Filippo Taglioni), *Giselle* (1841) de Adolphe Adam, *Coppellia* (1870) și *Sylvia* (1876) de Lèo Delibes și cele trei balete ale lui Piotr Ilici Ceaikovski, rod al colaborării cu marele maestru de balet Marius Petipa: *Lacul lebedelor* (1876), *Frumoasa din pădurea adormită* (1889) și *Spărgătorul de nuci* (1892). La acestea se mai poate adăuga și **b.** lui Aleksandr Glazunov — *Raymonda* (1897), pus în scenă tot de Marius Petipa. Se poate spune, fără riscul de a greși, că orice teatru de **b.** cu tradiție consideră de datoria sa să pună în scenă majoritatea acestor lucrări, întrucît tehnica clasică a dansatorilor aici se formează și tot aici se relevă cel mai mult. În același timp, spectatorii își pot dezvolta gustul și dragostea pentru arta dansului clasic, vizionînd tocmai aceste spectacole.

Elemente și tendințe noi au apărut la Paris în cadrul „stagiunilor ruse" prezentate de ansamblul lui Serghei Diaghilev. S-a prezentat atunci *Pasărea de foc* (1910), *Petruška* (1911) de Igor Stravinsky, în concepția coregrafică

a maestrului de balet Mihail Fokin, *Sacre du Printemps* (1913), în coregrafia lui Nijinski (unul dintre cei mai mari dansatori ai epocii sale), și *Nunta* (1923), în coregrafia semnată de Bronislava Nijinska, ambele de Igor Stravinsky, *Daphnis și Chloe* (1909) de Maurice Ravel, pus în scenă de Mihail Fokin, *Tricornul* (1919) de Manuel de Falla (maestru de balet Miassin). Arta marilor coregrafi a influențat pozitiv evoluția **b**. Se știe să Isadora Duncan a lansat ideea că nu există muzică imposibil de dansat și a considerat necesară o întoarcere în trecut la arta greacă, pe care a privit-o a fi drept ideală. Igor Stravinsky i-a spus între altele: „Dacă puteți dansa totul, dansați muzica mea". Ana Pavlova, neputîndu-se acomoda cu unele tendințe moderne în **b**., s-a orientat spre relevarea atributelor proprii dansului clasic. Pentru ea, Mihail Fokin a realizat în 1905 celebrul dans *Moartea lebedei*, pe muzica lui Camille Saint—Saëns, dans rămas în amintirea oamenilor ca una dintre cele mai poetice și expresive trăiri, un „simbol al veșnicei lupte din această viață cu tot ce este muritor" (convorbirea lui Mihail Fokin cu Arnold El. Haskell, publicată în Balletomania, Londra, 1934). Ida Rubinstein a reprezentat în arta ei tendința spre impresionism și neoclasicism. Bronislava Nijinska a montat, în concepție proprie, pentru a fi interpretate de Ida Rubistein, *Bolero* și *Valsul* de Maurice Ravel, *Mandarinul miraculos* (1919) și *Prințul cioplit din lemn* (1924) de Béla Bartók. Deși cu o tentă expresionistă, sînt prezentate în aproape toate marile scene din lume cu un deosebit succes. Tot la Paris, în cadrul Baletelor ruse, s-a reprezentat în 1928 *Apollon Musagete* de Igor Stravinsy, în coregrafia lui Gheorghi Balanșin, lucrare ce va deschide drum neoclasicismului. Același maestru de **b**. pune în scenă *Fiul risipitor* de Serghei Prokofiev (1929); luînd ca model „iconografia bizantină, folosind mișcări de dans clasic, acrobatice și de pantomimă". Spectacolul, deși a avut succes de public, a suscitat și multe rezerve din partea cunoscătorilor. Galina Ulanova, interpreta ideală a numeroase **b**. ruse și sovietice, uimea și încînta pe spectatori prin puritatea și profunzimea expresiei. Rolul Julietei din **b**. lui Serghei Prokofiev, *Romeo și Julieta*, va rămîne o realizare artistică inegalabilă — și cel mai mare succes al lui Serghei Prokofiev îl va constitui tocmai **b**. *Romeo și Julieta*, compus în 1936 și montat în 1940 de către Leonid Lavrovski. Aproape că nu există teatru de **b**. din America și Europa care să nu aibă în repertoriu această lucrare. Pregnanța ideilor, a temelor muzicale, a făcut ca în viața de concert să se cînte cu deosebit succes suite orchestrale cuprinzînd muzica din partitura baletului, aranjamente pentru vioară, pian etc. **B**. a fost și este o formă de manifestare artistică a celor mai variate sentimente și idealuri umane; de aceea nu au fost ocolite evenimente și probleme care frămîntă epoca noastră. Pe muzica lui Maurice Ravel — *Pavană pentru o infantă defunctă* — maestrul de **b**. Kurt Joos realizează în anul 1929 un spectacol în care critica socială a societății contemporane lui este manifestă. Cunoscutul compozitor Aram Haciaturian redă în **b**. său *Spartacus* (1958), în coregrafia lui L. Jakobssohn, un episod din lupta sclavilor la Roma. Maestra de **b**. Martha Graham montează în America **b**. *Chronicle* de Wallingford Riegger, al cărui subiect este inspirat de războiul civil din Spania. În **b**. lui Aaron Copland, *Rodeo* (1942), maestra de **b**. Agnes de Mille redă preocuparea femeii pentru găsirea bărbatului iubit. Îmbinarea dansului liber cu arta dramatică prilejuiește maestrului de **b**. Harald Kreutzberg o realizare, în 1938, de cruntă actualitate: un avertisment dat celor ce pregătesc războiul. Este vorba de *Cercul veșnic, o legendă a morții* de compozitorul Friedrich Wilckens. Și tematica contemporană a găsit ecou în **b**. În 1965, la Budapesta, maestrul de balet Imre Eck caută soluții noi pentru **b**.

B

Minerii de Maroszi. Dar există multe tendințe de îmbogățire a mijloacelor de expresie ale dansului, ale mișcării. **B.** *Cavalerul și domnișoara*, al compozitorului Philippe Gaubert, a permis lui Serge Lifar, cunoscut și apreciat inovator coregraf și maestru de **b.**, obținerea unor „contrapuncturi" în mișcare, în realizarea scenică. „Corpul de balet era divizat, și fiecare diviziune, rînd pe rînd, se unea sau se separa de celelalte, astfel încît să dea impresia că acționează ca un personaj unic alături de soliști" (*Istoria baletului* de Tilde Urseanu, Ion Ianegic și Liviu Ionescu, pag. 190). Tendințele prezente în muzica modernă se reflectă și în creațiile de **b.** Doar două exemple: Hans Werner Henze a compus **b.** *Idiotul* (1952) după romanul lui Dostoievski — coregrafia, semnată de Tatiana Goovsky, este o încercare de îmbinare între suprarealism și constructivism; J. François compune în 1961 **b.** *Moartea*. un **b.** electronic, bazat pe pantomimă. Imaginea despre evoluția **b.** se cere întregită cu unele date despre **b.** românesc. Fondatorul **b.** cult românesc este socotit compozitorul Mihail Jora. El a adus o concepție autentică în privința dramaturgiei și a relației dintre dans și muzică, bazată pe un larg suflu melodic și ritmic, dedus din intonațiile cîntecelor și jocurilor populare, o paletă orchestrală plină de culoare și dinamism. *La piață* (1928), *Demoazela Măriuța* (1940), în coregrafia Floriei Capsali, *Curtea veche* (1948), *Cînd strugurii se coc* (1953), *Întoarcere din adîncuri*, pe un poem de Mariana Dumitrescu (1959), în coregrafia lui Oleg Danovski, demonstrează punctul de vedere al autorului, expus în anul 1937: „...Avem nevoie de o artă coregrafică făurită de dansatori români pe muzică scrisă de compozitori români, pe subiecte din viața românească, pe mișcări și ritmuri scoase din jocurile caracteristic populare românești" (*Momente muzicale*, pag. 21). Acest deziderat al lui Mihail Jora a fost tradus în fapt de o pleiadă întreagă de compozitori. Cităm, între alții, pe: Zeno Vancea, *Priculiciul* (1933), coregrafia — Oleg Danovski; Paul Constantinescu *Nunta în Carpați* (1938), coregrafia — Floria Capsali; Alfred Mendelsohn, *Harap Alb* (1948), coregrafia — Oleg Danovski, și *Călin* (1956), coregrafia — Tilde Urseanu; Hilda Jerea, *Haiducii* (1956), coregrafia — Vasile Marcu; Mircea Chiriac, *Iancu Jianu* (1962), coregrafia — Vasile Marcu, și *Văpaia* (1973), coregrafia — Oleg Danovski; Liviu Ionescu, *Ciudatul trubadur* (1955), coregrafia — Tilde Urseanu; Laurențiu Profeta, *Prinț și cerșetor* (1963), coregrafia — Oleg Danovski; Cornel Trăilescu, *Domnișoara Nastasia* (1965), coregrafia — Oleg Danovski, și *Primăvara* (1974), coregrafia — V. Marcu.

2. Ca orice spectacol muzical, **b.** are la bază un libret. Nu de puține ori, lucrări literare sînt adaptate pentru a permite exprimarea ideii prin mișcare, prin arta dansului. Un exemplu elocvent este **b.** amintit *Romeo și Julieta* de Prokofiev. Pregnanța temei alese este esențială pentru alcătuirea unui libret adecvat. În ultimii ani, ideea de a realiza **b.** pe lucrări simfonice sau pentru pian a căpătat tot mai mulți aderenți. De aici și denumirea de balete simfonice dată montărilor scenice realizate pe diferite simfonii, poeme simfonice, concerte. De ex., Maurice Béjart, cunoscut maestru de **b.**, a reprezentat scenic în anul 1964 *Simfonia IX* de Beethoven, *Damnațiunea lui Faust* de Hector Berlioz, iar în anul următor, *Păsările* de Anton Webern. Opera română din București a realizat spectacole după valsurile lui Johann Strauss, *Rhapsodie in Blues*, de George Ghershwin, iar mai recent, un ciclu de spectacole după *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, *Preludiile* de Franz Liszt, *Bolero* de Maurice Ravel și *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas, în regia lui Tilde Urseanu. S-au prezentat, totodată *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, *Coloana fără sfîrșit* de Tiberiu Olah, în regia lui Vasile Marcu, *Anotimpurile* de Joseph

Haydn, în regia lui Alexa Dumitrache, etc. În cinstea primului Festival național al educației și culturii socialiste „Cîntarea României" — 1977, muzica românească contemporană a constituit un punct de plecare pentru realizarea unor frumoase și apreciate spectacole de balet. La Opera Română din București, maestrul Oleg Danovski a pus în scenă spectacolul *File de istorie*, pe muzica compozitorilor: Dumitru Capoianu, Tiberiu Olah, Teodor Bratu și Lucian Meșianu.

La Opera Română din Cluj-Napoca, maestrul A. Schneider a realizat baletul *Omagiu lui Brâncuși*, pe muzica lui Tiberiu Olah și Aurel Stroe, și *Eroica* — 1877, pe muzica lui Alexandru Pașcanu și Doru Popovici.

Opera Maghiară din Cluj-Napoca, în regia lui Fodor Tibor, a prezentat baletele *1907*, pe muzica lui Tiberiu Olah, și *Elanuri*, pe muzica lui Sergiu Sarchizov.

Teatrul muzical „N. Leonard" din Galați, în regia lui Trixy Checais, a pus în scenă *1907* pe muzica lui Dumitru Bughici și *Elanuri* de Sergiu Sarchizov.

Un **b.** este alcătuit din acte și tablouri; principiile dramaturgice specifice operei* (și într-o anumită măsură oricărui spectacol) sînt proprii baletului. Desfășurarea dramatică a **b.** trebuie judicios gradată, și solicită din partea autorilor o atenție susținută pe tot parcursul realizării. Leit — motive* și teme distincte caracterizează personajele. Concepția simfonică pătrunde tot mai mult în creația de **b.** îmbogățind dramaturgia de spectacol.

Dansurile se împart în două categorii: *clasice* și de *caracter*. Cele clasice presupun, atît pentru soliști, cît și pentru asamblu, dansul pe poante, costumația specifică, ținuta adecvată. Cele de caracter sînt predominate de influențe populare, de muzica ușoară, de jazz, de stilizare. Există și alte analogii între elementele muzicii de operă și cele ale muzicii de balet (respectîndu-se, bine-înțeles, specificul fiecărui gen). De ex.: intervențiile și comentariile corului de operă pot fi asociate sau comparate cu rolul deținut de către corpul de **b.**; pantomima*, la rîndul ei, este asemuită de către unii compozitori cu recitativul din operă. Unitatea stilistică dintre muzică și mișcare este desăvîrșită pe plan scenic, de către scenografie. Vom mai arăta că noțiunea de *balet alb* are două sensuri: unul de factură clasică și romantică, cu o referire la risipa de culoare albă în spectacol, și al doilea, propriu prezentului, semnificînd acea corespondență între muzică și mișcare capabilă să determine o cît mai perfectă simbioză între aceste două forme de expresie artistică.

BALLETTO (ital., diminutiv de la *ballo*). 1. Spectacol de balet ce își are originea într-un tip de reprezentație la curțile nobiliare, în secolele XVII și XVIII, în care dansurile erau încadrate de divertismente, pe baza unui text, la care se adăugau cîntece, recitări, intervenții instrumentale. 2. Dans de origine populară, introdus în suita preclasică* sau în sonata de cameră*, sub această denumire. Apropiat de allemandă* sau gagliardă*, avea particularitatea că cele două secțiuni*, A și B, îmbinau metrici diferite. Prima secțiune folosea o măsură binară $\left(\frac{2}{2}\right)$, iar a doua — o măsură ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$. Unii compozitori au amplificat structura dansului, dîndu-i o formă tripartită (A B A). 3. Gen de cîntec polifonic și de dans cu o factură acordică, apropiat de tipologia cîntecelor *ballate* sau de madrigal*. O colecție, publicată în anul 1591, a compozitorului G. Gastoldi, *Balletti a cinque voci con li suoi versi*

B *di cantare, sonare e ballare*, cuprinde piese de acest gen. Unele dintre aceste cîntece — apropiate de madrigal — aveau la sfîrşit o încheiere melodică pe care se pronunţau notele *fa — la*. De aici şi denumirea de cîntece *fa la*.

BALLO (v. *balletto*).

BALLATA (ital., de la *ballare* = a dansa). În secolele XIII şi XIV, **b.** era cunoscută în Italia ca o piesă cîntată şi dansată. Prima parte a cîntecului, strofa (*stanza*), era interpretată de unul sau mai mulţi solişti (corespunzător cupletului*), iar refrenul* (*ripresa*), de către cor (ansamblu).

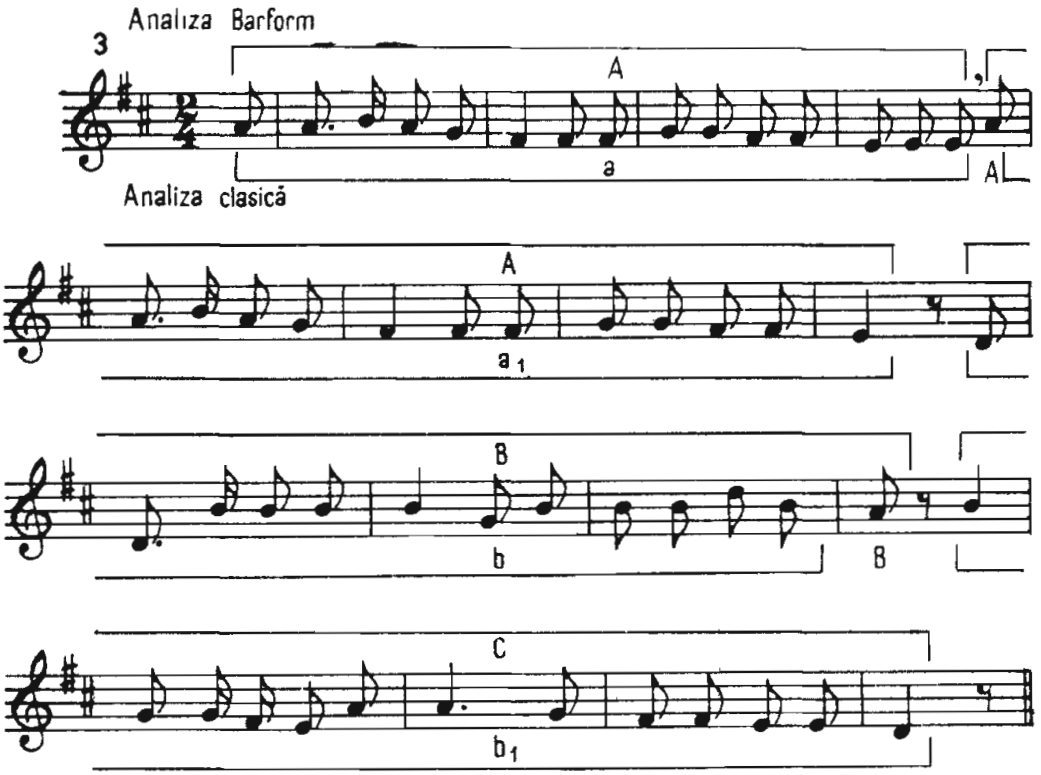
În anul 1416, Domenico de Piacenza scrie un tratat, *De la arte di ballare e danzare*, în care sînt expuse regulile de construcţie ale **b.** În secolele XVI şi XVII, **b.** a cunoscut o dezvoltare pe plan polifonic. În privinţa conţinutului se observă două tendinţe: una, ce urmează drumul de dezvoltare a baladei franceze, cu conţinut epico-dramatic, în care elementele melodice se îmbină cu recitativele şi forma liberă; a doua duce spre o predominare a gîndirii omofone*, care va favoriza apariţia unui alt gen de cîntec şi dans — *frottola**.

BARĂ. 1. Ca element grafic al metrului, este linia verticală ce separă o măsură de alta, grupînd timpii în funcţie de accente. O idee — o secţiune — este alcătuită din desfăşurări muzicale, departajate între ele prin bare de măsură. Sînt cazuri în care **b.** de măsură îşi pierde funcţia: în cadenţele* concertelor instrumentale, unde interpreţii au libertatea de a cînta după dorinţa lor fragmentele solistice; de asemenea, în recitativele* din unele opere, acompaniamentul pianului punctează doar cadenţele armonice de la sfîrşit de frază, vocea desfăşurîndu-se liber. Muzica aleatorică a secolului nostru reia o practică instrumentală a secolelor trecute, unde lipsa **b.** de măsură invita pe interpret la improvizaţii. În cazul interpolărilor metrice*, **b.** de măsură este păstrată în virtutea unei inerţii grafice, şi nu reflectă noile accente metrice. 2. **B.** orizontale de valori de note înlocuiesc steguleţele de optimi, şaisprezecimi etc., grupînd notele pe timpi sau măsuri.

BARCAROLĂ (ital., de la *barca* = barcă; franc., *barcarolle*). Termenul a fost luat de la gondolierii veneţieni, care îşi acompaniau vîslitul cîntînd. Prin **b.** se înţelege o piesă vocală sau instrumentală meledioasă, cu tentă minoră, scrisă în măsura $\frac{6}{8}$, cu un ritm specific, uniform, care urmăreşte să sugereze legănarea bărcii. **B.** are de multe ori anacruză, şi structura ei este tripartită*. Două exemple din multele existente în muzica instrumentală: *Cîntecul gondolierului veneţian* din volumul *Cîntece fără cuvinte* de Felix Mendelssohn-Bartholdy şi piesa *Iunie* din ciclul *Anotimpurile* de Ceaikovski. **B.** a pătruns, datorită melodicităţii specifice, şi în muzica de operă a compozitorilor: Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini, Jacques Offenbach şi alţii.

BARFORM (germ.). În perioada de înflorire a creaţiei *Minnesängerilor* (cîntăreţi populari germani ai evului mediu, poeţi şi interpreţi de cîntece lirice cu subiecte cavereşti), s-au constituit anumite reguli de realizare a cîntecelor. Datorită cercetărilor şi studiilor realizate de muzicologii din secolul nostru, s-a ajuns la generalizarea şi formularea unor principii de analiză a diferitelor structuri denumite **b.** Termenul a fost introdus în muzică de eminentul muzician Alfred Ottokar Lorenz (1868—1939) în lucrarea *Gedenken und Studien zur musikalische Formgebung in R. Wagners Ring des Lerbelungen* (1922),

dezvoltată apoi în cele patru volume ale importantului studiu *Das Geheimnis der Form bei R. Wagner* (1924—1933). Cercetînd practica componistică a cîntăreților populari și unele caracteristici de structură ale coralului protestant*, A.O.Lorenz a observat dezvoltarea pe care Richard Wagner a dat-o acestora în creația sa. Este vorba de folosirea a două strofe pe care le denumește *Stollen** (A și A') și care conțin aceeași melodie (puțin variată) cu texte diferite; urmează o nouă strofă, cîntată de ansamblu, pe care a denumit-o *Abgesang** și care îndeplinește întotdeauna funcția de încheiere a ideii muzicale. Prof. Sigismund Toduță, în explicația pe care o dă acestor termeni în lucrarea sa *Formele muzicale ale Barocului* (vol. I), consideră că nu există în limba română termeni corespunzători pentru noțiunile *Stollen* și *Abgesang*. În literatura muzicologică universală găsim și paralela *Stollen* — strofă*, *Abgesang* — antistrofă*. Structura **b.** are o serie de variante ale formei de bază (AA'B), precizate de către Lorenz: *Reprisenbarform* = AA'BA sau AABA', *Strophenform* = AAA, *Gegenbarform* = ABB' etc. Variantele urmăresc îmbinarea diferită a celor două elemente, și în unele cazuri dezvoltarea secțiunilor și a structurii. Teoria **b.** și sistemul de analiză pe baza acesteia a întrunit atît aprecieri pozitive cît și critici. Unii muzicologi nu folosesc în analizele lor principiile acestei forme. Pentru a da posibilitatea cititorilor să-și formeze un punct de vedere propriu în legătură cu această problemă controversată, considerăm utilă prezentarea unei analize muzicale, folosind atît principiile **b.** cît și cele ale formei clasice de lied*. În acest sens transcriem analiza făcută unui cîntec danez pe baza principiilor **b.** de Hermann Erpf în lucrarea sa *Form und Struktur* (1967, pag. 34):



După părerea lui H. Erpf, forma este A A B C (sublinierea prin acolade orizontale a fragmentelor muzicale ne aparține, ea urmărește să precizeze mai bine structura). Folosind analiza clasică, rezultă o formă bipartită simplă*.

B

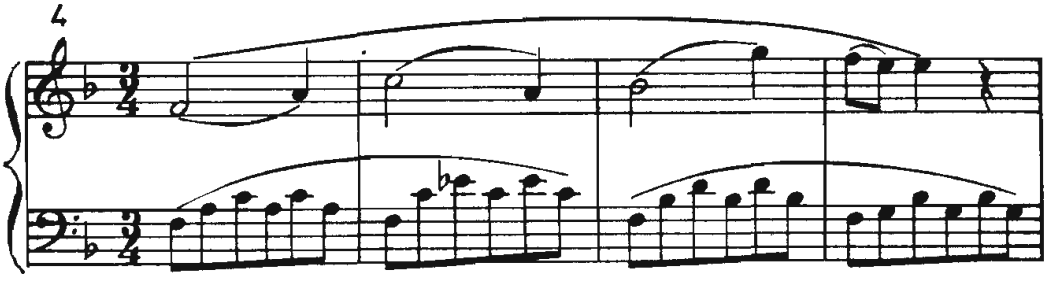
Ceea ce în sistemul de analiză **b.** este reprezentat prin AA (primele opt măsuri), în forma clasică reprezintă o perioadă* tipică (A), alcătuită din două fraze cu același conținut muzical (a—a_1) de cîte patru măsuri fiecare, iar celelalte opt măsuri (respectiv B și C) constituie a doua perioadă (B),cu structură similară celei dintîi (b—b_1), dar cu un conținut muzical diferit. În forma clasică de analiză, o astfel de structură care asamblează întreaga piesă este notată AB. Fără a pleda pentru sau contra principiului de analiză pe baza **b.**, constatăm că teoria lui Lorenz este un element pozitiv ce a îmbogățit știința formelor muzicale.

BAROC (formele și genurile muzicale specifice Barocului). „Termen care denumește stilul dezvoltat în special în arta din apusul și centrul Europei la sfîrșitul secolului XVI, pînă la sfîrșitul secolului XVII și extins ulterior în toată Europa. **B.**, generat de Renaștere, s-a îndepărtat din ce în ce mai mult de echilibrul artei acesteia". (Dicționar Enciclopedic Român, vol. I, pag. 304). Dacă în arhitectură și pictură stilul **b.** a putut fi definit, în muzică, acest lucru a fost și este mai greu de făcut. *În primul rînd* pentru că sînt în curs de cristalizare unele elemente care apar anterior și vor culmina după respectiva perioadă. *În al doilea rînd*, ceea ce s-a realizat n-a putut fi ușor asociat cu tendințele observate în celelalte arte. Nu întîmplător marele muzician Hugo Riemann a evitat, pe cît posibil, termenul de **b.** pentru muzică, înlocuindu-l cu *Generalbasszeitalter* (Epoca basului cifrat).Primul lucru ce apare vizibil este opoziția muzicienilor față de vechiul stil polifon* supraîncărcat. Ei se străduiesc să dezvolte monodia* apropiată de profilul antic. Acest lucru îl cere Caccini (din cercul Camerata florentină) în lucrarea sa *Nuove Musica*, publicată în anul 1602. Muzica vocală promovează alcătuirea strofică, ariile* și madrigalele* pun accentul pe linia melodică* bine conturată. În general, ca reacție la o polifonie prea stufoasă, se tinde tot mai mult spre dezvoltarea stilului omofon*. Printre elementele noi se impune fundamentarea și amplificarea principiilor armoniei, ca și îmbinarea armoniei cu un concept polifonic. Centrarea tonală favorizează o concepție contrapunctică ce va fi specifică perioadei **b.**, ea găsindu-și cea mai înaltă expresie în lucrările lui Johann Sebastian Bach, compozitorul care a făcut sinteza întregii cunoașteri muzicale de pînă la el și a deschis muzicii noi perspective spre viitor.*Clavecinul bine temperat* de Johann Sebastian Bach este o dovadă a acestei sinteze și una din marile cuceriri ale perioadei **b.** Observăm în continuare că elemente noi în dezvoltarea muzicii vin din Italia și se răspîndesc în celelalte țări din Europa, în Franța, Germania, Anglia. Unul dintre genurile ce capătă o amplă dezvoltare este *concertul**, denumit *concerto-grosso* (în forma lui cristalizată din a doua jumătate a secolului XVII pînă spre sfîrșitul primei jumătăți a secolului XVIII). Concertul permite etalarea tehnicii instrumentale și a potențelor expresive ale interpreților. În același timp, favorizează dezvoltarea calităților improvizatorice ale soliștilor, întrucît autorii nu obișnuiau, la acea epocă, să scrie cadențele*. Archangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel au compus lucrări care au rămas și astăzi în repertoriul interpreților. Literatura instrumentală, în general, evidențiază multiple genuri muzicale ce capătă o răspîndire și o diversificare demnă de remarcat. În afara compozitorilor mai sus citați, să amintim și lucrările lui François Couperin, Jean Philippe Rameau, Domenico Scarlatti, Henry Purcell etc. În același timp, genurile vocal-instrumentale —cantata*, oratoriul*, opera-*seria* și *buffa** — sau genurile instrumentale de ansamblu — variațiunea*,

uvertura* — sînt cultivate în egală măsură. Nu lipsită de interes este tendința de a clasifica repertoriul muzical în trei mari grupe: muzica de cult (*musica eclesiastica*), muzica laică de cameră (*musica cubicularis*) și muzica de scenă (*musica theatralis*). Această împărțire își pierde însă valabilitatea încă din secolul XVIII, întrucît viața de concert luase o asemenea amploare, încît oratoriile, cantatele, concertele religioase erau prezentate marelui public nu în biserică, ci în sala de concert. Despre creația muzicală cultă de pe teritoriul țării noastre din perioada **B.**, ne stau mărturie partiturile compozitorilor transilvăneni: V. Backfark, Ion Căianu, Gabriel Reilich, Daniel Croner. Creația acestora cuprinde diferite genuri instrumentale și vocale: fugi*, fantezii*, concerte* vocale și instrumentale, madrigale*, cantate* etc. Față de cele spuse pînă aici, ne permitem să prezentăm cîteva puncte-sinteză legate de perioada **b.** a) Această perioadă are, din punct de vedere istoric, un rol deosebit, deoarece este prima mare experiență, prima mare sinteză care a pus bazele întregii gîndiri muzicale ulterioare și care a avut drept idee conducătoare *tonalitatea**. b) Sistematizarea teoriei muzicale se observă atît în domeniul polifoniei, cît și al armoniei prin stabilirea fundamentelor celor două discipline. În anul 1722 apare celebrul *Tratat de armonie* al lui Jean Philippe Rameau (1683—1764), iar în anul 1725 — lucrarea fundamentală a contrapunctului sever, *Gradus ad Parnassum* de J. J. Fux (1660—1741). Cele două volume ale *Clavecinului bine temperat* (1722—1744) de Johann Sebastian Bach (primul apărut concomitent cu *Tratatul* lui Jean Philippe Rameau și trei ani înaintea lui *Gradus*) au fost și sînt izvor nesecat de fundamentări teoretice. Fără a intra în amănunte, semnalăm că, deși Johann Sebastian Bach a fost în esență un polifonist, creația lui nu poate fi analizată fără cunoștințe temeinice de armonie. Apare un nou tip de polifonie, bazată pe funcționalitatea armonică, concepție care s-a păstrat pînă în zilele noastre. c) Modurile medievale își pierd însemnătatea, locul lor fiind preluat de modurile major și minor. d) Sîntem martorii unei mișcări muzicale în care forme și genuri noi apar ca urmare a dezvoltării muzicii instrumentale și vocale, inclusiv a orchestrei. Orchestra, dintr-un ansamblu instrumental însoțitor al partidelor vocale (soliști, cor), capătă independență și o importanță care egalează și depășește vocea. Compozitorii scriu cu predilecție pentru orchestră în forme și genuri specifice ei. e) Posibilitățile de comunicare între diferite arii geografice devin mai largi, mai multe, muzicienii circulă cu multă ușurință dintr-o țară într-alta. Virtuozi instrumentiști și cîntăreți (la început, mai mult italieni) colindă țările, răspîndind muzica în cercuri tot mai cuprinzătoare, favorizînd luări de poziție în privința concepțiilor muzicale învechite. Un fenomen cu mari rezonațe și consecințe este laicizarea muzicii într-o proporție mult mai însemnată decît în trecut. Apariția concertelor publice, faptul că fenomenul muzical (creație și interpretare) depășește cadrul bisericii sau al unor saloane, cercuri închise constituie un lucru hotărîtor pentru viitorul artei muzicale. f) Se dezvoltă teoria afectelor*, care în secolele XVII și XVIII punea accentul pe conținutul emoțional al muzicii.

BAS ALBERTI. Denumirea vine de la compozitorul italian Domenico Alberti (1710—1740), care a teoretizat principiul acompaniamentului unei linii melodice prin figurație armonică* desfășurată linear. Este rezultatul unei tendințe tot mai puternice spre omofonie manifestate în muzica vocală și instrumentală a secolului XVII. O piesă pentru pian în care tema este cîntată de către mîna dreaptă, iar mîna stîngă susține un acompaniament for-

B mat dintr-o figurație armonică este un exemplu elocvent. Acest tip de acompaniament este un gen de factură. Reproducem aici un fragment din *Sonata K.V.* 332 de Wolfgang Amadeus Mozart:

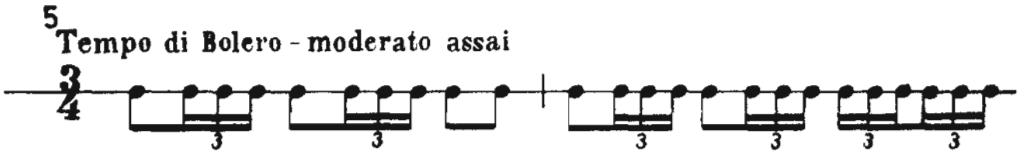


BAS CIFRAT (ital., *basso continuo*; germ., *Generalbass*). **1.** Practică folosită curent în secolele XVI și XVII, care s-a menținut chiar și la începutul secolului XVIII, pentru instrumentele cu claviatură — orgă și clavecin. **B. c.** este un fel de stenografie muzicală, în care se nota doar linia basului, iar restul vocilor erau deduse din cifrajul notat deasupra — ori sub fiecare notă. Această „economie" dădea posibilitate interpreților să improvizeze sonoritățile acordurilor, fixînd singuri numărul vocilor în funcție de conținutul muzical, dar respectînd strict relațiile armonice indicate de **b.c.** și regulile de înlănțuire ale acordurilor. Nu de puține ori era influențată și factura acompaniamentului, dinamica lui. Un bun muzician, cu o temeinică știință a conducerii vocilor și a armoniei, putea realiza o execuție bună. Dar cum acest lucru nu se întîmpla întotdeauna, practica amintită avea pentru muzică în general și pentru arta interpretativă în special efecte nedorite. Ea putea influența — în sens negativ — părerea ascultătorilor despre lucrare. Au apărut „specialiști" în transcrierea cifrajelor, intervenind direct asupra compoziției însăși. Iată de ce, în a doua jumătate a secolului XVIII, scrierea **b.c.** a fost limitată doar la studiul armoniei, iar toate partiturile compozițiilor au fost integral scrise pentru fiecare instrument în parte. **2.** Unele partituri de muzică ușoară pentru acordeon sau chitară conțin de regulă, în afara melodiei, indicații de armonie prin cifraj sau denumirea acordurilor, fără a se specifica starea lor (directă sau răsturnare) și factura dinamică a acompaniamentului, în afara formulelor stereotipe.

BAS CONTINUU (v. *Bas cifrat*)

BAS OBSTINAT (ital., *ostinato* = perseverent). După unii teoreticieni, termenul de **b. o.** a apărut la sfîrșitul secolului XIII, iar semnificația lui constă în repetarea permanentă, în bas, a unei formule melodice. Nenumărate dansuri, arii, din această perioadă, au în acompaniament asemenea formule ce se repetă de mai multe ori, sau permanent. **B. o.** este utilizat atît în muzica religioasă, cît și în cea laică. Repetarea permanentă a unei anumite formule melodice în bas a favorizat apariția variațiunilor polifone prin suprapunerea unor linii melodice la alte voci ca un element de varietate și de contrast. Astfel au apărut și s-au impus cele două forme de variațiuni: ciaccona* și passacaglia*. Repetarea temelor alcătuite din patru sau opt măsuri susține un eșafodaj polifonic, format dintr-un număr de voci ce se mișcă mai mult sau mai puțin liber. Pornind de la principiul **b. o.** de a menține o formulă melodică în mod permanent, și alte voci au preluat expunerea ei. Poate exagerată — dar nu lipsită de un sîmbure de adevăr — este părerea că simplificarea

ricercarului*, prin reducerea la un singur subiect (fapt ce a influenţat, între altele, conturarea formei de fugă), ar fi rezultat şi din dezvoltarea principiului **b. o.** Repetarea unei teme de fugă se face după reguli bine determinate, dar în sine rămîne o repetare, şi în acest sens se poate face o asociaţie între **b. o.** şi fugă. **B. o.** este un mijloc de expresie frecvent utilizat în muzica uşoară, de jazz (v. formula boogie-woogie) şi uneori în muzica populară. Întrucît există foarte multe exemple de **b. o.** în creaţiile tuturor compozitorilor, ne propunem să fixăm atenţia cititorilor doar asupra unuia foarte concludent — ritmul temei obstinate din *Bolero* de Maurice Ravel:



BATTUTA (ital.). Indică modul de accentuare agogică* a unor fragmente muzicale, în ultimă instanţă rezultatul unei concentrări metrice. **B.** *a due* înseamnă că accentul agogic cade din două în două măsuri. La indicaţia **b.** *a tre*, accentul intervine din trei în trei măsuri, ş.a.m.d. Un exemplu clasic este întîlnit în partea II (Scherzo) din *Simfonia IX* de Beethoven. Menţiunile *Ritmo di tre battute* şi *Ritmo di quatre battute* cer o accentuare din trei în trei, respectiv, din patru în patru măsuri.

BĂRBUNC. Dans fecioresc din Ardeal, cu caracter predominant de virtuozitate (sărituri, pinteni, bătăi din palme etc.). Tempoul adecvat (nu prea repede) şi măsura binară $\left(\frac{2}{4}\right)$ permit o desfăşurare melodică vioaie. O anacruză de un timp şi un *legato* ce favorizează o mică subliniere a timpului 2 dau, la un moment dat, impresia că accentele vin pe dos. O serie de variante melodice şi ritmice pe o linie melodică de opt măsuri întregesc melodia dansului.

BĂTUTĂ. Joc oltenesc bărbătesc, spectaculos, cu paşi bătuţi. Se execută cu dansatorii aşezaţi în linie. Are mai multe denumiri, în funcţie de comuna unde este jucat. Astfel, în comuna Pleniţa este intitulat **B.** *de la Orodel*, iar în comuna Bistriţa — *Ca la baltă*. Există şi o **B.** *de la Salcia*, unde, cu prilejul nunţilor, joacă şi femeile. **B.** are un tempo nu prea repede (*Allegretto*) şi măsura binară $\left(\frac{2}{4}\right)$. Fiecare perioadă de opt măsuri este împărţită în două fraze egale de cîte patru măsuri. Frazele se împart, de asemenea, în două motive egale, de fapt repetarea aceluiaşi motiv. Ritmica foloseşte cu precădere şaisprezecimile, mai rar optimile. (Vezi Gh. Popescu-judeţ. *Jocuri populare româneşti*, pag. 40, 49.)

BĂTAIE. Joc de perechi din Moldova, in tempo rapid (*Allegro*) şi măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$, format din două părţi: o plimbare liberă a partenerilor, după care urmează deplasări in toate direcţiile, cu includerea unor elemente de virtuozitate executate de flăcăi. Melodia dansului are formă bipartită* — două perioade împărţite în fraze egale de cîte patru măsuri. Linia melodică scoate în evidenţă timpul 2 al măsurii prin accente agogice* — din două în două măsuri sau la sfîrşitul fiecărei fraze. (Vezi Vera Proca-Ciortea. *Jocuri populare româneşti*, pag. 132.)

B

BEAT MUSIC (engl.) Manieră foarte răspîndită în muzica de jazz a anilor 60, în care timpii slabi sînt foarte mult subliniați de către instrumentele de percuție și electronice. Acest termen este folosit și ca sinonim pentru muzica de jazz comercială.

BENEDICTUS (lat. = binecuvîntat). Tip de rugăciune în Biserica catolică, folosită la diferite slujbe religioase, ca de ex. binecuvîntarea solicitată pentru diferite persoane sau lucruri în perioada Paștelui. Este parte componentă a unor slujbe de dimineață sau seara. În *missa catolică*, **B.** urmează după *Sanctus*, de multe ori legat de acesta (prin *attacca*) ca o a doua parte. **B.** are însă profilul său muzical propriu. Elemente tematice cu preponderență diatonică modală stau la baza unor desfășurări polifonice*, de cele mai multe ori *fugato**, uneori chiar *fugă**.

BERCEUSE (franc.; germ., *Wiegenlied*; engl., *Lullaby* = cîntec de leagăn). Gen muzical foarte vechi — din antichitate — răspîndit la toate popoarele. Compozitorii secolului XIX au acordat o atenție deosebită acestui gen popular, compunînd, în acest spirit, piese ușoare, melodioase, atît pentru voce, cît și pentru pian sau alte instrumente. De obicei se caută redarea în acompaniament a unei forme ritmice care să sugereze legănatul, preferîndu-se în acest scop măsura de $\frac{6}{8}$. Forma de lied* cu diferitele structuri este specifică pentru **b.** Exemple de **b.** găsim în creațiile compozitorilor Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Frédéric Chopin, Max Reger, Mihail Andricu, Diamandi Gheciu, Mihai Bîrcă, Achim Stoia etc.

BERGAMASCĂ. Dans și cîntec popular din nordul Italiei, provincia Bergamo — de unde și denumirea —, cunoscut din secolele XVI și XVII. În măsură binară $\left(\frac{4}{4}\right)$ și cu un tempo vioi, **b.** era cîntată de un grup de femei și bărbați așezați în cerc. La sfîrșitul melodiei se grupau în perechi, dansînd. **B.** a fost folosită de Frescobaldi într-o lucrare a sa intitulată *Canzone*, de Buxtehude într-o partită pentru pian, iar Johann Sebastian Bach utilizează elementele caracteristice ale dansului în ultima variațiune (XXX) din ciclul *Goldberg-Variationen*. În secolul XIX, **b.** își schimbă caracterul, apropiindu-se de tarantelă*, în măsura de $\frac{6}{8}$. În *Suita bergamască* de Claude Debussy sînt puține citate de cîntece și dansuri, și mai mult caractere generale ale muzicii populare din regiunea respectivă. *Suita* compusă pentru pian în anul 1890 este alcătuită din patru mișcări: *Preludiu*, *Menuet*, *Clar de lună* și *Passe-pied*; pe aceeași linie se înscrie și *Masques et Bergamasques* de G. Fauré.

BERGERETTE (franc. = cîntec de păstor). Denumirea indică genuri diferite în perioade diferite. În secolul XV era un cîntec simplu păstorese cu nuanță lirică, alcătuit dintr-o singură strofă. În secolul XVI, sub acest titlu se găsește un dans în măsură ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$, în tempo repede. În secolul XVIII, **b.** devine din nou un cîntec liric, cu elemente pastorale, dar cu o structură mai amplă.

BICINIE (lat., *bicinium*). Prin **b.** se înțelegea în secolul XVI o piesă pentru două voci, prezentă în muzica polifonă din Germania, Olanda, Italia. Georg Rhow (1488—1548), compozitor german, revendică introducerea acestui termen în muzică. El a tipărit colecții de **b.** pe texte de diferiți autori, intitulîndu-le: *Bicinia gallica, latina, germanica* (1545). Ulterior, structura polifonă se lărgește, cuprinzînd în mod curent o scriitură la 4—5 voci. **B.** se păstrează atît în lucrări vocale laice (chanson*, madrigal*) sau instrumentale (ricercar*, fantezie*), cît și în cele religioase (misse*, motete*). În secolul XVIII întîlnim denumirea de **b.** dată unor piese instrumentale care deschid drumul spre duet*. Pe lîngă **b.**, Rhow a folosit și denumirea de tricinie* pentru piese polifone la trei voci, vocale sau instrumentale. Astfel, el a tipărit la Wittenberg, în anul 1542, *Tricinia latina, germanica, brabantica et gallica.*

BIPARTITĂ (formă binară). **F. b.** face parte din categoria formelor de lied* și reprezintă o structură alcătuită din două secțiuni* (A B). În practica muzicală s-au încetățenit mai multe variante ale formei, și anume: bipartită simplă, bipartită cu mică repriză, bipartită dublă, bipartită compusă. **1.** *Forma bipartită simplă* este specifică atît muzicii polifone, cît și celei omofone. În muzica *polifonă*, **f.b.s.** este obligatorie pentru cele mai multe părți ale suitei preclasice*: allemandă*, courantă* și gigă*; celelalte pot avea pe lîngă **f. b.** și formă tripartită*. Adăugăm faptul că în suitele preclasice ideile muzicale care compun structura **b.** sînt redate în perioade desfășurate* (care nu se împart în fraze) modulante. Întrucît elementul tonal* este determinant în alcătuirea structurii, cele două secțiuni ale **f.b.s.** se sprijină pe două tonalități diferite. Prima secțiune modulează dintr-o tonalitate majoră, de ex., spre tonalitatea dominantei. Cea de a doua secțiune parcurge drumul tonal în sens invers: din tonalitatea dominantei spre cea inițială. Dacă tonalitatea inițială este minoră, există și posibilitatea modulației la paralela majoră. Planul tonal al **f.b.s.** poate fi reprezentat astfel:

A	B
I – V	V – I
Do – Sol	Sol – Do
do – Mi b	Mi b – do

În ceea ce privește tematica, trebuie să spunem că între cele două idei muzicale ale secțiunilor, A și B, nu există un contrast, și că de fapt secțiunea B constituie o completare a imaginii muzicale din A. Pentru exemplificarea acestei structuri, recomandăm cercetarea *Suitelor franceze* de Johann Sebastian Bach, în care allemanda*, couranta* și giga* au drept alcătuire **f.b.s.** În muzica *omofonă*, ideile muzicale — perioadele — **f.b.s.** se pot împărți în fraze cu conținut identic, dar cu cadențele* de sfîrșit diferite. Trebuie să precizăm că, deși împărțirea perioadelor în fraze este frecventă, nu este totuși obligatorie; apoi, în ceea ce privește planul tonal*, există o libertate mai mare decît în formele polifone. Secțiunea B poate avea o tonalitate diferită, mai apropiată sau mai depărtată de tonalitatea primei secțiuni. De asemenea, secțiunea

B A poate să păstreze tonalitatea inițială pînă la sfîrșit, fără a modula. Iată cîteva variante posibile ale planului tonal în **f.b.s.** specifică muzicii omofone:

A		B	
a	a_1	b	b_1
Do major	Do major	Sol major	Do major
Do major	Sol major	Sol major	Do major
Do major	la minor	la minor	Do major
Do major	Sol major	mi minor	Do major
Do major	Mi ♭ major	Si ♭ major	Do major

Analizînd, din acest punct de vedere, liedul *Un tînăr iubește o copilă* de Robert Schumann, pe versuri de Heinrich Heine, constatăm următoarea desfășurare:

A		B	
a	a_1	b	b_1
Mi ♭ major		Si ♭ major	Mi ♭ major
4 măsuri	4 m.	4 m.	4 m.

Prima secțiune (A) conține o idee muzicală ce se împarte în două fraze egale ca extensiune (4 măsuri), cu un conținut identic, după principiul întrebare — răspuns, din care cauză cadențele diferă. Tonalitatea *mi bemol major* se menține pe tot parcursul primei perioade. Ideea muzicală a celei de a doua secțiuni (B) începe în *si bemol major*, se împarte tot în două fraze egale, dar la sfîrșit reapare tonalitatea *mi bemol major*, pentru a se respecta principiul clasic al unității tonale dintre începutul și sfîrșitul unei piese muzicale. Simplitatea arhitectonică este un rezultat al concentrării muzicale. Pentru a reda muzical gingășia sentimentelor de dragoste a versurilor lui Heine, Schumann a creat un cadru intim, restrîns, fără opoziții și dezvoltări tematice. Un alt exemplu cunoscut este cîntecul *Pe-al nostru steag* de Ciprian Porumbescu, pe versurile poetului Andrei Bârseanu. Ideea muzicală avîntată a cîntecului, exprimînd în limbaj muzical patriotismul versurilor, este structurată într-o **f.b.s.** Prima secțiune modulează din *si bemol major* în *fa major*, iar a doua parcurge drumul tonal din *Fa* în *Si bemol*. A doua secțiune se repetă, constituind un gen de refren*. 2. *Forma bipartită cu mică repriză*, foarte frecventă în lucrările instrumentale și vocale, poate fi o structură de sine stătătoare (o piesă de mică dimensiune) sau o secțiune dintr-o formă mai dezvoltată, grup tematic* într-o formă de sonată* ori o secțiune de rondo*. Diferența dintre **f.b.s.** și **f.b.** cu **m.r.** constă în repetarea la sfîrșitul secțiunii B a frazei a doua din A (a_1).

În felul acesta se realizează tematic elementul de revenire caracteristic reprizei*. De aici decurge și obligativitatea împărțirii perioadelor în fraze. **F.b.** cu **m.r.** deschide o perspectivă nouă în evoluția formelor de lied, și anume, tendința spre repriză. Ea creează un climat psihologic nou prin faptul că, revenindu-se la un element tematic expus anterior, se favorizează înțelegerea logică a substanței muzicale. **F.b.** cu **m.r.** nu poate conține idei muzicale contrastante, deoarece secțiunea B, și în special prima sa frază (*b*), are o extindere prea mică, de obicei de patru măsuri. Cadrul restrîns nu permite utilizarea unei teme cu profil propriu. În majoritatea cazurilor, prima frază a secțiunii B este derivată tematic din ideea muzicală A. Schema **f.b.** cu **m.r.** este următoarea:

A		B	
a	a_1	b	a_1

În ceea ce privește planul tonal, cele spuse la **f.b.s.** (omofonă) rămîne valabil și la **f.b.** cu **m.r.** Un exemplu interesant îl constituie episodul al doilea din ultima parte — Rondo — a *Concertului pentru vioară și orchestră* de Ludwig van Beethoven, a cărui schemă o reproducem mai jos:

A		B	
a	a_1	b	a_1
sol minor	re minor	Si b major	sol minor

Prima perioadă — cuprinzînd frazele *a* și a_1 — se încheie în *re minor*. Deoarece unitatea tonală a formei cere o încheiere în tonalitatea inițială (*sol minor*), ultima frază din secțiunea B (a_1) se termină în *sol minor*, și nu în *re minor*, cum apare a_1 în prima perioadă, prin intermediul unei mutații armonice*. **F.b.** cu **m.r.** este folosită nu de puține ori pentru redarea unei teme pe baza căreia se realizează un ciclu de variațiuni*. Din 21 de teme cu variațiuni pentru pian compuse de Beethoven (Ed. Peters, 2 vol.), 7 au **f.b.** cu **m.r.**, iar 8 **f.b.s.** 3. *Forma bipartită dublă* este folosită mai ales în muzica vocală, unde repetarea melodiei de către solist obligă la structurarea unor anumite elemente variaționale în partea de pian, unele dintre acestea fiind determinate de către schimbările de caracter cuprinse în text. Dar și în muzica orchestrală o temă bipartită repetată într-o altă alcătuire instrumentală are drept consecință apariția formei bipartite duble. Schema este A B A B. Un exemplu — liedul *Frumoasa morăriță* de Franz Schubert. 4. *Forma bipartită compusă* se întîlnește foarte rar în practica muzicală; prezența ei în diferite tratate de specialitate are mai de grabă un caracter teoretic informativ. În unele opere apar scene în care există două situații, personaje opuse, contrastante (A și B), fără necesitatea de a se rezolva respectiva contradicție prin repriză. În acest caz se folosește **f.b.c.** De ex., duetul dintre Don Juan și Zerlina din opera *Don Juan* de Mozart. **F.b.c.** presupune împărțirea piesei muzicale în două secțiuni (A,B) diferențiate tematic și tonal. La rîndul ei, fiecare secțiune în parte, sau cel puțin una din ele, are o structură **bi** sau tripartită simplă. Ideile muzicale complete (perioade)

B sînt notate prin literele mici adiacente. Redăm unele variante posibile ale acestei forme, cu un plan tonal schematizat:

A				B			
	a		f. monopartită	b		b_1	f b.s.
a		a_1	f. b.s.		b		f. monopartită
a		a_1	f. b.s.	b		b_1	f.b.s.
a	a_1	a	f. tripartită simplă	b		b_1	f.b.s.
a		a_1	f.b.s.	b	b_1	b	f.t.s.
	a		f. monopartită	b	b_1	b	f.t.s.
a	a_1	a	f.t.s.	b	b_1	b	f.t.s.
Do major	Sol major	Do major		la minor	mi minor	la minor (Do major)	

Din punct de vedere tonal, contrastul se realizează nu numai între tonalitatea de început a primei secțiuni (A) și a celei de a doua secțiuni (B), ci și în cadrul fiecărei secțiuni, între ideile muzicale respective. Se recomandă ca în secțiunea B să nu apară o tonalitate expusă în A, pentru a se evita monotonia tonală. De asemenea, rămîne valabil principiul prezent în **f.b.s.** de a termina secțiunea B în tonalitatea inițială din A. Din punct de vedere tematic, contrastul între A și B poate fi accentuat printr-un tempo diferit (o secțiune în tempo mai rar cere un tempo mai mișcat în următoarea secțiune, sau invers). Se pot realiza și contraste metrice: după o secțiune în măsură binară $\binom{2}{4}$ poate urma o expunere în măsura ternară $\binom{3}{4}$, sau invers. **F.b.c.** poate avea o introducere* și o codă*, care nu influențează, în esență, asupra structurii.

BITEMATIC (BITEMATISM). Evoluția vechii forme de sonată, de la stadiul monotematic* (cu o singură temă) spre forma clasică (cu două teme), a determinat apariția acestui termen. Deci **b**, presupune existența a două teme diferite ca profil și plan tonal în cadrul unei forme mai ample. Termenul se folosește nu numai pentru desemnarea tipologică a formei de sonată *, ci și în forma de lied* sau fugă*. Fuga dublă (cu două subiecte — teme) apare mai ales în creația modernă unde există tendința de îmbinare a principiilor formei de fugă cu cele de sonată. Un ex. grăitor este *Fuga IV*, în *mi*, din primul volum de *Preludii și fugi* de Dmitri Șostakovici; partea II din *Sonata II pentru violoncel și pian* de George Enescu este, de asemenea, o fugă **b**.

BITONAL (vezi Politonal).

BIZANTINĂ (MUZICĂ). Împărţirea politică pe care antichitatea romană a cunoscut-o spre declinul ei a dat naştere celor două imperii: unul la Răsărit, capitala fiind Bizanţul, şi al doilea la Apus, capitala rămînînd „cetatea eternă", Roma. Acest fapt a determinat dezvoltarea ulterioară a două culturi de sine stătătoare, chiar dacă interferenţele au persistat. Din acel moment se poate vorbi de apariţia unor elemente specifice **m.b.**; cu toate acestea, „Denumirea de muzică bizantină nici nu este veche, nedatînd decît de la sfîrşitul secolului XIX. Înainte vreme se spunea: psaltichie, papadichie, muzică ecliesiastică etc. Termenul de muzică bizantină s-a generalizat odată cu dezvoltarea interesului pentru cultura bizantină în general, care şi-a făcut apariţia în secolul trecut" (Gh. Ciobanu. *Muzica bizantină.* În: *Studii de muzicologie*, vol. 6, pag. 71—72).

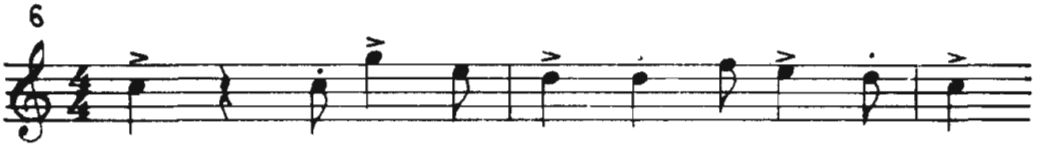
Vom preciza însă că, indiferent de apariţia mai devreme sau mai tîrziu a noţiunii de **m.b.**, ea a existat ca atare. Din documentele vremii, din lucrările specialiştilor, reiese că **m.b.** cuprinde două categorii: muzica *laică*, ce se cînta la spectacolele dramatice, la serbările de pe hipodrom şi la spectacolele de circ, şi muzica *religioasă*, o creaţie foarte bogată şi diversă, care este astăzi obiectul unor profunde şi multiple cercetări şi studii. După părerea multor exegeţi, trei izvoare intonaţionale — şi totodată maniere de a cînta — stau la baza **m.b.** a) Sursa *ebraică*, preluată de la creştinismul primitiv, odată cu cărţile rituale, şi în special maniera sinagogală de cîntare. b) Sursa *greacă*, favorizată de cucerirea Orientului de către Alexandru cel Mare. Anumite documente muzicale, cum ar fi *Epitaful lui Seikilos*, descoperit în anul 1880, justifică această teorie. La vechii greci existau *melozii*, poeţi şi compozitori, denumire preluată şi de ortodocşi şi păstrată pînă în secolul IX. c) Sursa *populară*, în special după ce creştinismul a depăşit graniţele Palestinei şi s-a extins la alte popoare; a asimilat particularităţi ale muzicii popoarelor care au îmbrăţişat creştinismul. Manuscrise păstrate din secolul XIII scot în evidenţă practici intonaţionale specifice. După părerea prof. G. Ciobanu: „...eh sau glas în muzica bizantină înseamnă nu scară sau mod, cum greşit se afirmă deseori, cît mai degrabă un *model de cîntare*, la a cărui definire concură mai multe elemente: scara muzicală, genul căruia îi aparţine acesta, sistemul de cadenţe, finala — mai mult decît oricare dintre acestea —, formulele melodice. După teoria bizantină, primele patru ehuri sînt autentice, iar ultimele patru plagale" (*Ibid.*, pag. 31). Această precizare poate ajuta la înţelegerea mai justă a rolului, a conţinutului muzical bazat pe cele opt ehuri cuprinse în *Octoih*, carte care statuează organizarea slujbelor religioase ortodoxe din timpul săptămînii — rezultatul străduinţelor lui Ioan Damaschin. Mai mult, în funcţie de necesităţi au apărut reguli de compunere care au dus la „...dezvoltarea semiografiei muzicale, absolut necesară fixării în scris a melodiilor" (*Ibid.*, pag. 81). Aşa a luat naştere la început notaţia numită ecfonetică, primitivă, greu de descifrat astăzi, şi, din secolul VIII, notaţie neumatică, ce indică intervalele în funcţie şi de genul căruia îi aparţine intonaţia respectivă (diatonică, cromatică sau enarmonică — în sensul vechii muzici eline). Între genurile laice şi cele bisericeşti, a existat permanent o întrepătrundere favorizată şi de faptul că împăratul reprezenta în acelaşi timp şi autoritatea laică şi cea eclesiastică. Multe cîntări bisericeşti se prezentau în ceremonialul de la curte, iar în biserică pătrunde aclamaţia*, formă specifică prin care mulţimile salutau pe împărat. **M.b.** era bogată în melisme cerute de etichetă şi executate cu tot fastul de la curtea bizantină. Corul era constituit dintr-un număr mare de executanţi pentru vremea aceea. De ex., cei care oficiau serviciul divin

B în Catedrala Sf. Sofia ajungeau la „...555 de persoane pe timpul lui Justinian și pînă la 600 sub Heraclius. La psalmodia corală luau parte, pe vremea lui Justinian, 111 «lectori» și 25 de «cîntăreți» soliști, număr care depășea cu mult efectivul corului papal de la Roma (R.I. Gruber. *Istoria muzicii universale*. București, Edit. muzicală, 1961 ..., pag. 113). Printre cîntările specifice **m.b.** se disting *imnurile*. Iuri Keldîș arată că „...muzica religioasă cuprindea două stiluri de muzică vocală: una apropiată de intonația vorbită, recitată, uniformă ca desfășurare și liniștită ca dinamică, denumită *psalmodie*, și a doua, plină de expresie, avînd o largă și bogată linie melodică, specifică — *imnul*" (*Istoria muzicii ruse*. Edit. de Stat din Leningrad, 1948. vol. 1, pag. 51). Caracterul și conținutul textelor din imnuri erau diferite. Subiectele erau luate cu predilecție din *Biblie* sau descriau viețile martirilor și propovăduitorilor noii religii. Imnurile conțineau elemente populare siriene, palestiniene, armene. Efrem Sirianul (306—373) a creat imnuri care se mențin și astăzi în serviciul religios. După R.I. Gruber „... el a reușit să înfăptuiască o reformă în ritmica imnurilor, înlesnind principiul alungirii și scurtării silabelor, în vigoare la grecii antici, el a pus la baza ritmului alternarea silabelor accentuate și a celor neaccentuate, căutînd să obțină un număr egal de silabe accentuate în fiecare strofă" (*Ibid.*, pag. 111). Din îndemnul său s-a introdus în muzica bizantină *cîntarea antifonică**, avînd ca principiu împărțirea corului în două grupe ce cîntau în mod alternativ psalmi (și alte cîntari specifice), dînd naștere unei forme de interpretare care s-a extins și s-a păstrat pînă în zilele noastre. Uneori împărțirea corului se făcea după criteriul vocilor, grave și înalte, iar alteori — într-un stadiu avansat — o grupă era formată numai din coriști, iar a doua cuprindea și soliști. Vocile cîntau împreună atît la începutul și sfîrșitul pieselor respective, cît și la intonarea unor anumite refrene. De altfel, în muzica bizantină se practica și cîntarea *responsorială*, în cadrul căreia un cîntăreț interpreta o melodie, iar acestuia îi răspundea atît corul, cît și ceilalți prezenți, prin scurte replici sau fraze melodice dinainte stabilite. „Refrenul s-a numit un timp *ipacoi*" (după O. L. Cosma. *Hronicul muzicii românești*, vol. 1. pag. 68). Efrem Sirianul a fost și autorul unor spectacole dramatice ce se organizau duminicile și la diferite sărbători, spectacole ce conțineau și interpretări de cîntece populare. Roman Glas-dulce, un alt important autor de imnuri (ca și de condacuri), a compus cca 100 de piese, din care s-au păstrat pînă în zilele noastre aproape 80. A fost diacon la Beirut și, mai tîrziu, cîntăreț cu renume la o biserică din Constantinopol. Începînd din secolul IX, odată cu dispariția melozilor, autorii — *imnografii* — realizează imnuri pe melodii și texte scrise special (*idiomelele* și *automelele*) sau adaptează texte noi unor melodii existente (*prosomiile*). Melodia de bază — *irmos* — servește drept model pentru realizarea diferitelor variante melodice. În secolele VII și VIII a apărut în Bizanț un gen muzical numit *canon*, care constituia forma artistică de redare a ceremonialului curții. La baza canonului găsim, de obicei, nouă *ode*, fiecare avînd, de regulă, patru strofe, nediferențiate ca ritm. După unii istorici, odele erau alcătuite din 6—9 strofe. Prima strofă dintr-o odă o constituie *irmosul*. Structura unui canon era determinată de numărul de *irmosuri*. În realizarea canoanelor s-au afirmat „Andrei Cretanul, care a scris *Marele canon* de 25 strofe, și Ioan Damaschin" (R.I. Gruber. *Op. cit.*, pag. 114). Apariția canonului bizantin a determinat o separare a funcțiilor de poet și compozitor. Pînă atunci compozitorii își scriau singuri versurile. Probabil că prețuirea și faima de care s-au bucurat melodiile lui Ioan Damaschin au influențat această separare, poeții preferînd să adapteze strofele noi pe

melodii cunoscute. *Condacul*, gen muzical specific **m.b.**, a apărut în secolul V, dar denumirea s-a încetățenit abia în secolul IX. Condacul mai era cunoscut și sub denumirea de imn, psalm, laudă etc. Condacul era un poem strofic (numărul strofelor variind între 18 și 30). Inițialele primelor versuri redau fie numele compozitorilor, fie ehul melodiei etc. La rîndul lor, strofele erau alcătuite dintr-un număr foarte variat de versuri (3—30). Strofele purtau și denumirea de *tropare*. Prima strofă model era *irmosul*. Condacul conținea și o strofă independentă ca structură ritmică, numită *prooimion* sau *kukulion*, care avea la sfîrșit un scurt refren pentru încheiere. După părerea prof. Gh. Ciobanu (articolul citat),,... din punct de vedere al alcătuirii structurale nu există deosebiri între condac și canon, deosebirile constînd în primul rînd în dimensiune și conținut; condacul este o *omilie* — predică poetică —, în timp ce canonul este un imn amplu de proslăvire" (pag. 79). Bizantinologii români, Ioan D. Petrescu, Gr. Panțîru, Gh. Ciobanu și alții, au adus și aduc o contribuție apreciată pe plan mondial la lămurirea multiplelor probleme legate de **m.b.**

BIBL. Keldiș, Iuri. *Istoria muzicii ruse*, vol. I, Leningrad, Editura de stat, 1948; Gruber, R. I. *Istoria muzicii universale*. București, Editura muzicală, 1961; Petrescu, I. D. *Aspecte și probleme ale muzicii bizantine medievale*. În: *Studii de muzicologie*, vol. 1. București, 1965; Ciobanu, Gheorghe. *Muzica bizantină*. În: *Studii de muzicologie*, vol. 6, București, 1970; Panțîru, Grigore. *Notația și ehurile muzicii bizantine*. București, Editura muzicală, 1972; Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*, vol. 1. București, Editura muzicală, 1973; Brâncuși, Petre. *Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. I. București, Edit. muzicală, 1978

BLACK — BOTTOM (engl.) Dans american din Missisippi, foarte răspîndit între anii 1926—1927. Este un fox-trott* în tempo mai rar, în măsură binară $\binom{4}{4}$, cu accente puternice pe timpii 1 și 3 (sincopat):



BLUES (engl.). Dans introdus de negri în viața muzicală a Statelor Unite la începutul secolului nostru (1900—1917), în așa-numita „perioadă primitivă" a jazz-ului. S-a dezvoltat în orașul New Orleans. André Hodeir (*Jazzul*. București, Editura muzicală, 1967, pag. 46) explică: Se știe că aceste *blues notes* au rezultat din dificultatea ce o aveau negrii, pe care misionarii îi învățaseră imnuri religioase, de a intona a IV-a și a VII-a treaptă a gamei occidentale majore, trepte care nu există în gama primitivă cu cinci sunete". Din această cauză, uneori intonarea acestor trepte este mai coborîtă cu aproape 1/2 ton față de cea temperată. **B.**, dans și cîntec popular cu o puternică tentă nostalgică, a cunoscut o amplă răspîndire. Sub înrîurirea muzicii europene, **b.** capătă o factură acordică ce influențează structura armonică. Tipurile clasice de **b.** — formă și gen — au apărut între anii 1912—1914, realizate de compozitorul W.C. Handy cu celebrele *Memphis Blues* și *St. Louis Blues*. Redînd, de cele mai multe ori, prin texte specifice, sentimente de dragoste cu nuanță melancolică, **b.** clasic are unele particularități: mișcare lentă, măsură binară, ideea muzicală (tema) de 12 măsuri, împărțite în trei grupe de cîte patru măsuri, urmînd planul tonal:

B

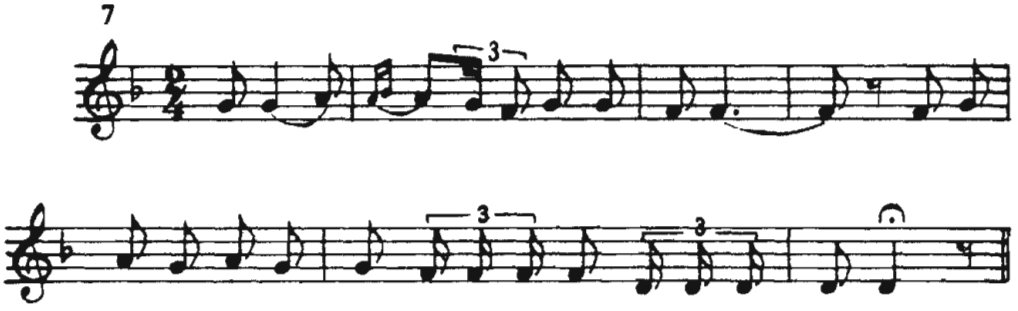
4 măsuri — tonica

2+2 măsuri — subdominanta + tonica

2+2 măsuri — dominanta + tonica.

Toate acordurile — cu excepţia primului şi al ultimului — pot fi alterate. **B.** moderne nu respectă întotdeauna structura şi planul tonal de mai sus, după cum există şi **b.** într-un tempo mai mişcat. Din îmbinări ale acestor caracteristici cu particularităţile altor dansuri au apărut genuri noi, cum ar fi Boogie-Woogie, Hony-Tonky etc.

BOCET. Vechi cîntec românesc cu caracter funebru de ritual. **B.** nu are o structură fixă: diferă în funcţie de regiune, de tradiţiile locului şi de persoana care jeleşte (un tînăr ce-şi plînge părintele, femeia care şi-a pierdut copilul etc.). Ambitusul unui **b.** este foarte redus, de obicei cvintă. Linia melodică, sau mai bine-zis recitarea cvasi - melodică, redă în intonaţie durerea celui ce boceşte. Există **b.** în care se improvizează şi linia melodică, şi textul, în altele, textul se adaptează — nu de puţine ori — pe melodii (intonaţii) ştiute din bătrîni. *Bocetul pentru copil* pe care D.G. Kiriac l-a cules în anul 1913 la Fălticeni — Suceava şi pe care îl reproduce în culegerea *Cîntece populare româneşti* (Bucureşti, Editura muzicală, 1960, pag. 176) exprimă o adîncă durere, într-o minunată fuziune între text şi melodie:



Intru-n casă, ies afară,
Inima sloboade pară,
Că m-ai fript la inimioară,
Că bine văd, bine pricep,
Că te duci şi nu te văd,
Unde tu nu eşti cu mine.

Că nu-i lumină de seu,
Nici nu-i om din satul meu;
Nici nu-i lumină de ceară,
Nici nu-i om din a mea ţară.

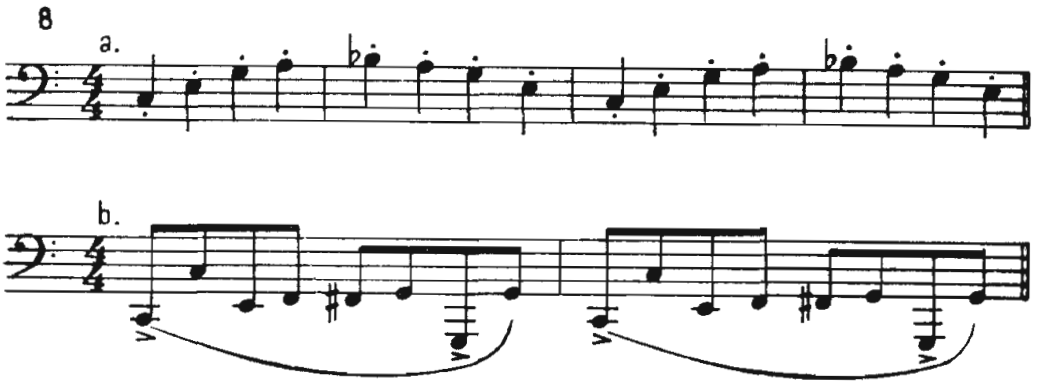
Of şi-amar, zilele mele,
Una-i bună, zece-s rele;
Of şi-amar de anii mei,
Unu-i bun şi zece-s răi.

Compozitorii români au folosit frecvent intonaţii de **b.** în lucrări instrumentale, orchestrale sau în lied, ca de ex.: Mihail Jora, Mihail Andricu, Tudor Ciortea, Pascal Bentoiu etc. Alexandru Paşcanu a scris o dramatică şi impresionantă lucrare, *Bocete străbune*, iar Mihail Moldovan — o cantată pentru cor mixt şi orchestră de cameră pe versurile lui Nicolae Labiş, intitulată *Bocet*.

BOLERO. Dans popular spaniol ce apare în muzica cultă la sfîrşitul secolului XVII şi începutul secolului XVIII, în măsură ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$, cu tempo

moderat și o ritmică uniformă, persistentă. În practica populară, dansul era însoțit de cîntec și acompaniat de chitare și castaniete. Alcătuit din cinci secțiuni: *Paseo, Traversias, Diferencios, Traversias, Finale*, **b**. a fost folosit în secolul XIX de către mulți compozitori europeni în lucrări instrumentale și vocale, datorită ritmului caracteristic obstinat. Cităm, între mulți alții, pe: Etienne Méhul. Carl Maria von Weber, Esprit Auber, Frédéric Chopin, Moritz Moskowsky. Dar faima acestui dans vine — pe plan cult — de la celebra lucrare a lui Maurice Ravel — *Bolero* — compusă în anul 1928 pentru balerina Ida Rubinstein. Folosind un ritm persistent (Vezi ex. 5), precum și două elemente tematice pline de culoare, Ravel realizează 18 variațiuni în care dezvoltă sonoritățile orchestrei spre un punct culminant impresionant. Pentru a sublinia și mai mult caracterul obsedant al ritmului, autorul menține tonalitatea *do major* pînă la ultima variațiune, cînd apariția meteoritică a tonalității *mi major* creează o culminație fantastică, punctul terminus al încordării dinamice.

BOOGIE-WOOGIE (engl.). Dans nord-american care a preluat unele elemente de stil din blues*. **B.W.** era o piesă specifică repertoriului de chitară, apoi, transcris pentru pian și ca piesă orchestrală, a cunoscut o răspîndire deosebită; s-a impus prin caracterul său dinamic, antrenant, mult mai vioi decît la blues. Deși a preluat de la blues structura de 12 măsuri, împărțită în trei grupe de cîte patru măsuri (pentru o expunere a temei), **b.w.** are particularități de armonie (acorduri pe treptele principale cu septimă mică și mersul cromatic). O altă particularitate constă în factura* ritmică axată pe acordul de septimă de dominantă desfășurată sub formă de arpegiu. Iată o variantă mai simplă cu predominarea pătrimilor (a), și o variantă puțin mai complicată, cu predominarea optimilor (b):



Expunerea melodico-ritmică se repetă în permanență în bas (ca o formulă de bas obstinat*) peste care se suprapune armonia specifică sub formă de acorduri, în timp ce la vocea superioară apar improvizații libere. Poziția în suprapunere a celor trei linii — „etaje muzicale" — poate fi schimbată în spiritul contrapunctului triplu*.

BOP (Be-bop sau Re-bop). La sfîrșitul anului 1941, într-un cabaret din Harlem numit „Minton's Play House", cinci interpreți: Trompetistul Dizzi Gillespie, pianistul Thelonius Monk, chitaristul Charlie Christian, bateristul Kenny Clarke și saxofonistul Charlie Parker (conducătorul și inițiatorul acestui curent) au înnoit limbajul armonic al muzicii de jazz prin suprapuneri poli-

B

tonale și au trecut la varierea formulelor ritmice stereotipe de acompaniement. În același timp au revoluționat caracterul temelor și modul de improvizație, toate acestea ducînd la realizarea unui nou stil, și, drept urmare, a unui nou repertoriu. Avînd mai multe genuri de aranjamente și improvizații pentru cîntecele lor, le indicau prin simple „formule onomatopeice, care reproduceau formulele ritmice inițiale: *be-bop*, *re-bop*, *co-bop-shbam*" (A. Hodeir. *Op. cit.*, pag. 98). De aici a rezultat și denumirea acestui nou stil muzical ce s-a extins printre interpreții de jazz*. Nu se poate nega influența și preluarea unor elemente specifice lui Arnold Schönberg și Igor Stravinsky, ca, de exemplu, folosirea registrelor extreme ale instrumentelor, salturi mari de intervale, libertatea planurilor armonice și ritmice — preluate și integrate stilului **b.** în funcție de necesitățile tehnice și expresive specifice acestor interpreți.

BOURÉE (franc.). Dans popular francez din regiunea Auvergne. Exista două variante de **b.**, unul în măsură binară, și altul în măsură ternară. A fost introdus între dansurile de curte în secolul XVI și, ulterior — stilizat —, în muzica de balet din opere și în muzica instrumentală și orchestrală. **B.** apar în operele *Les Amours déguisés* de Jean Baptiste Lully și *Les Arts florissants* de M.A. Charpentier, în suita *Muzica apelor* de Georg Friedrich Händel, în *Suitele franceze* pentru pian de Johann Sebastian Bach etc. Varianta în măsură binară $\left(\frac{2}{2}\right)$ a căpătat cea mai largă răspîndire. Mișcarea dansului este vioaie (Allegro molto). **B.** are întotdeauna o anacruză de un timp și o formulă ritmică — de cele mai multe ori — persistentă:

Melodia dansului **b.** are o formă bipartită*, cu perioadele desfășurate și modulante. Structura poate fi dezvoltată la tripartită compusă* prin alternarea unui **B.** I cu **B.** II. Un exemplu îl constituie **B.** din *Suita engleză nr. 2* pentru pian de Johann Sebastian Bach. Perioadele ce alcătuiesc melodia **b.** pot fi împărțite și în fraze, dar acest lucru nu este specific. *Suita frranceză nr. 5* pentru pian de Johann Sebastian Bach conține un **b.** cu prima perioadă împărțită în două fraze inegale de patru și șase măsuri. Acest **b.** prezintă și o caracteristică a sarabandei*, tendință spre structura tripartită. Această tendință spre repriză* are un caracter tematic, și nu tonal. **B.** nu este un dans obligatoriu în suita preclasică*, din care cauză nu are un loc stabil în ordinea dansurilor din suită, putînd fi plasat între menuet* și gigă*. Între dansurile **b.** și rigaudon* nu există deosebiri esențiale. În *Suita pentru pian op. 10* de George Enescu, ultima parte este un **b.**, des interpretat — ca și întreaga suită — de pianiștii români și străini.

BRANLE (franc., *branler* = a se clătina). Vechi dans francez cu numeroase variante. A fost introdus în muzica de la Curtea franceză în secolele XV și XVI, și gustat pentru faptul că dansul era însoțit adesea de interpretarea unor cuplete satirice. Cu timpul — secolul XVII — **b.** a căzut în desuetudine. Sînt cunoscute patru tipuri: **b.** *simplu* (în măsura ₵ sau $\frac{4}{2}$), **b.** *dublu* (după o măsură de $\frac{4}{2}$ urmează una de $\frac{2}{2}$), **b.** *de Bourgogne*, în măsură binară, și **b.** *vesel*, în măsură ternară $\left(\frac{3}{2}\right)$.

BREAK (engl. = întrerupere). **B.** este un termen folosit în muzica de jazz și definește o improvizație melodică, ritmică și armonică liberă. **B.** poate fi realizat de unul sau doi soliști, cîntăreți sau instrumentiști. Cîntăreții de blues* realizează **b.** la sfîrșitul expunerii melodiei, pregătind astfel intrarea ansamblului orchestral numit chorus*, moment în care, de obicei, se expune aceeași melodie, dar în sonorități orchestrale ample, cu elemente variaționale. Cîntăreții își iau libertatea de a improvizia, folosind fie o silabă, fie un cuvînt, sau realizînd efecte onomatopeice. Dar și instrumentiștii (pian, percuție, trompetă, clarinet) realizează **b.**-uri individuale sau cîte doi. Aceste improvizații sînt realizate de instrumentiști cu o bună pregătire și nu sînt notate în partitură. Sînt și cazuri de **b.** colectiv, pe grupe de instrumente, dar atunci se notează totul (aidoma unei cadențe de concert*) sau se dau cel puțin indicații de măsură, armonie, sonoritate pe baza cărora să improvizeze interpreții. Două elemente sînt absolut necesare pentru realizarea unui **b.** de calitate. Cunoașterea la perfecție a stilului în care se improvizează și o bună tehnică vocală sau instrumentală.

BREAZĂ. Joc de perechi foarte răspîndit în zona subcarpatică din Muntenia și sudul Ardealului. Este cunoscut și sub denumirea *De doi*, *Ungureasca*, *Ca la Breaza*, *Mocăneasca*. Are un tempo dinamic, vioi și măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$. Dansatorii țin mîinile încrucișate la spate și execută mișcări caracteristice. Melodia dansului are un ritm sincopat.

BRÎU. Dans oltenesc de mare virtuozitate, jucat în majoritate de bărbați. Poartă uneori denumirea după comuna în care se practică (*Brîu de la Corni*, *Bistrețul* etc.). Este vioi, dinamic, în tempo *Allegro molto*, în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$ și îmbină valori de pătrimi, optimi și șaisprezecimi într-o ritmică variată. Structura dansului este bipartită*. Fiecare idee muzicală (perioadă*) se împarte în fraze egale. În ceea ce privește construcția frazelor, există două tipuri de **b.**: *pe șase*, cu frazele alcătuite din șase măsuri, și *pe opt*, sau „*ăl mare*", cu frazele din opt măsuri. Conținutul muzical evidențiază o antiteză, întrebare-răspuns, în care prima măsură — întrebarea — este „comentată" ca răspuns de celelalte. **B.** pe șase se deosebește de **b.** pe opt printr-un tempo mai iute.

BUCOLIC. Termen preluat din literatură care definește un mic poem pastoral. În muzică acest termen este folosit pentru a indica mici piese instrumentale sau orchestrale în care predomină caracterul pastoral, idilic. În muzica românească genul respectiv îl găsim în creațiile compozitorilor Mihail Andricu (*Trei bucolice pentru orchestră*), Nicolae Coman(*Bucolice pentru pian*) etc.

BURLESCA (ital., *burla* = glumă, farsă). Piesă instrumentală sau orchestrală de gen în care predomină caracterul vioi, de bună dispoziție, sau elemente grotești, caricaturale. A devenit cunoscută în muzica instrumentală a Barocului* atunci cînd Johann Sebastian Bach a cuprins în *Partita III* pentru pian (partea V) o mișcare intitulată **B.** Dar muzica romantică a secolului XIX favorizează din plin dezvoltarea sa. În opera multor compozitori apar tot mai des piese intitulate **b.** Astfel, una din piesele ciclului *Albumblätter* op. 123 de Robert Schumann este o **b.** Richard Strauss compune *Burlesca pentru pian și orchestră* (1885), îmbinînd caracteristicile acestei piese

B

de gen cu particularităţi ale concertului. Au mai compus lucrări cu acest titlu: Béla Bartók, Alfredo Casella, Florent Schmitt, Igor Stravinsky. Din lucrările româneşti cităm: *Burlesca pentru orchestră* de Mihail Jora (1949), *Burlesca* — Concert de cameră pentru cinci instrumente (1955) de Mircea Istrate, *Burlesca* — Studii de expresie pentru şase instrumente de suflat, pian şi percuţie (1957) de Ştefan Mangoianu.

BUSUIOC. Dans popular din Moldova, în tempo dinamic (*Allegro molto*), în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$; ideea muzicală este împărţită în două fraze egale de cîte patru măsuri. Din punct de vedere ritmic, **b.** conţine o îmbinare de şaisprezecimi şi optimi şi o subliniere a ritmului prin accente, cu diverse variante. Forma bipartită simplă* este caracteristică acestui dans. (Vezi Constantin Gh. Prichici: *125 Melodii de jocuri din Moldova*, pag. 15, 16, 83.)

C. În formele de rondo*, **C** indică al doilea cuplet* sau episod*. Față de primul cuplet, notat prin **B***, al doilea cuplet (**C**) incumbă un contrast tematic mai puternic și, de asemenea, o altă tonalitate decît în secțiunile **A** și **B** — de obicei zona subdominantei, relativa minoră, treapta a șasea coborîtă etc. Structura poate varia. Dacă secțiunile **A** și **B** au de regulă o formă mono-bi-sau tripartită simplă*, secțiunea **C** poate adopta și forma tripentapartită* sau rondino, precum și o extensie mai mare (grup tematic).

CABALETTĂ (franc., *cavalette*; ital., *cabalette* = melodie ușoară). Începînd din secolul XVIII, c. definește o arie de mici proporții și simplă ca expresie, în genul *arioso** sau *cavatină**. Din secolul XIX, c. devine sinonimă cu o încheiere ritmică plină de dinamism a unei arii sau duet. Exemple se găsesc în operele lui Christoph Willibald Gluck, Giuseppe Verdi (aria Violettei din act. I. al operei *Traviata*) etc.

CACCIA (ital. = vînătoare). Piesă polifonică vocală, laică, la două-trei voci, ce s-a bucurat de multă prețuire în secolele XIV—XVI. Avînd obîrșia în Italia (Florența), s-a extins în multe țări din Europa. Popularitatea acestui gen se datorește pe de o parte subiectelor de vînătoare care predominau în texte, pe de altă parte imitației* între voci, deseori chiar în canon*. O a treia linie era de fapt un acompaniament instrumental, susținut de unul sau mai multe instrumente. Imitația canonică din c. solicita compozitorilor măiestrie și o bună cunoaștere a regulilor polifoniei. În secolul XIV c. a fost confundată nu o dată cu madrigalul* scris pentru două și trei voci (este de fapt perioada de formare a madrigalului). Printre compozitorii care au cultivat acest gen muzical cităm: Jacopo da Bologna, Giovani da Firenze Francesco Landino etc.

CACHUCHA. Dans de origine spaniolă (Andaluzia), în tempo vioi și măsură ternară $\left(\frac{3}{4}\text{ sau }\frac{3}{8}\right)$. De obicei, dansul este executat de femei, uneori acompaniat de chitară. Mai rar, și bărbații dansează c., dar nu împreună cu femeile. Ritmul este subliniat prin accente, bătăi din picior și castaniete. Dansul a devenit popular în Europa după prezentarea lui, în anul 1836, în cadrul unor balete la Paris și Viena.

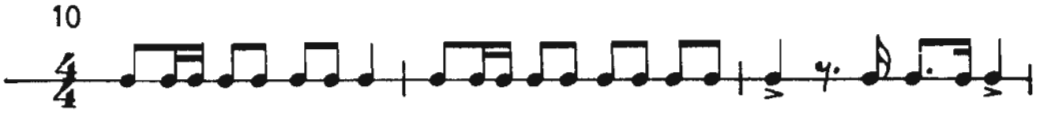
C

CADENȚĂ (ital., *cadenza*; franc., *cadence* = sfîrșit, terminație). 1. Formulă melodică și ritmică de încheiere a unei idei sau desfășurări muzicale, putînd crea impresia de oprire provizorie sau definitivă. În armonie*, **c.** este înlănțuirea acordurilor pe trepte diferite, cu semnificația unei opriri, cezuri*. Un întreg discurs muzical poate releva un lung șir de **c.** Totodată, **c.** este un important mijloc de realizare a modulațiilor pe parcursul unei lucrări muzicale. **C.** necesită o fixare ritmică, în sensul că șirul (sau șirurile) de acorduri ce fac parte din structura acesteia trebuie redate în valori de note mai mari. Fără o factură ritmică adecvată, sensul funcțional și psihologic al **c.** riscă să rămînă nesesizat. **C.** au un rol în muzică ce poate fi asemănat cu virgula sau cu punctul în fraza literară. De exemplu, o *semicadență* (**c.** care apare pe treapta V a unei tonalități) are un rol similar virgulei. **C.** *perfectă* (care se încheie cu un acord în stare directă pe treapta I) deține exact funcția punctului. Pentru ca aceste opriri (cezuri*) să nu devină uniforme și să contribuie la realizarea unor expresii variate, există în practica muzicală mai multe tipuri de **c.** a) **C.** *autentică* este o relație între acordurile dominantei și tonicii (tr.I —V—I). b) **C.** *plagală* este o relație între acordurile subdominantei și tonicii (tr. I—IV—I). c) **C.** *compusă* îmbină cele două relații (tr. I—IV—V—I, dar nu I—V—IV—I).d) **C.** *lărgită* este o **c.** compusă îmbogățită prin intercalarea treptelor secundare, care funcțional se înscriu în sfera celor principale (I—(VI)—IV—(II)—V). e) **C.** *perfectă*, care poate încheia o idee muzicală sau secțiune, este o **c.** compusă în care ultimul acord pe treapta I este în stare directă, iar vocea de sus (sopranul) intonează tonica. f) **C.** *imperfectă* urmează structura **c.** perfecte, dar la ultimul acord tonica apare la bas și la o altă voce, în vreme ce sopranul prezintă terța sau cvinta. g) **C.** *definitivă* este o **c.** perfectă ce încheie o piesă muzicală. h) **C.** *întreruptă* (*evitată* sau *dramatică*) întrerupe șirul acordurilor unui **c.** perfecte, determinînd reluarea ciclului armonic, pentru a se încheia, în sfîrșit, pe tonică (I—IV—V—VI—IV—V—I). În domeniul formelor muzicale, **c.** îndeplinește funcții bine determinate. Prima frază* dintr-o ideie muzicală* (perioadă*), frază de întrebare, are la sfîrșit, în multe cazuri, o semicadență, sau **c.** imperfectă. Fraza a doua, de răspuns, se încheie printr-o **c.** perfectă. Aproape toate perioadele au la sfîrșit **c.** perfecte. **C.**, prin funcția lor armonică modulatorie (rămînerea sau trecerea într-o altă tonalitate), ajută la conturarea și la departajarea unor secțiuni dintr-o formă muzicală. 2. **C.** se numește și partea liberă solistică — instrumentală sau vocală — dintr-un concert, o desfășurare muzicală care permite evidențierea calităților expresive, tehnice și de improvizație* ale solistului instrumentist sau cîntăreț. S-a creat tradiția ca un concert să conțină una sau două **c.** La începutul dezvoltării genului de concert*, **c.** nu erau scrise de compozitori, ci improvizate de soliști. Chiar Wolfgang Amadeus Mozart, socotit părintele concertului instrumental clasic și care era nemulțumit de imixtiunile interpreților în concepția muzicală a unui concert, n-a considerat necesară scrierea tuturor **c.** Ulterior, în special de la Ludwig van Beethoven, **c.** sînt compuse de autori, ele prezentînd o sinteză muzicală — tematică, expresivă și tehnică — a lucrării. Desigur, nu este exclusă posibilitatea ca unii interpreți-virtuozi să compună anumite **c.** pentru unele concerte. Să amintim doar două exemple clasice: Joachim — **c.** pentru *Concertul de vioară* de Johannes Brahms și George Enescu — **c.** pentru același concert de Johannes Brahms și pentru *Concertul pentru vioară nr. 7* de Wolfgang Amadeus Mozart. Avînd un caracter improvizatoric, mai bine

zis o desfășurare melodică, ritmică, armonică liberă, c. nu poate avea o formă determinată.

CADRIL (franc., *quadrille*; span., *cuadrilla* = grupă de patru oameni). C. a fost un dans popular de perechi foarte răspîndit în saloanele din Europa la sfîrșitul secolului XVII și începutul secolului XVIII, ba chiar pînă în secolul XIX; izolat s-a menținut pînă în veacul nostru. Se dansa peste tot, datorită caracterului antrenant și bine ritmat al melodiei. În linia melodică predomină optimile și șaisprezecimile în măsură binară ($\frac{2}{4}$ sau $\frac{6}{8}$). În prima perioadă, c. era alcătuit din cinci figuri, „comandate" de maestrul de balet sau de perechea care conducea dansul. Fiecare figură își are melodia ei distinctă. Ulterior s-a adăugat o a șasea figură — galopul*.

CALYPSO. Dans popular din America Centrală și în special din Trinidad, care poate fi și cîntat. Popularitatea dansului a crescut după anul 1957, cînd Harry Belafonte a lansat cunoscuta melodie *Bananaboat*. Melodia dansului c. este în măsură binară ($\frac{2}{2}$ sau $\frac{4}{4}$), avînd următoarea schemă ritmică:



CAMERĂ (MUZICĂ DE) (ital., *musica da camera*; franc. *musique de chambre*). Muzica de c. vocală a apărut ca gen laic de sine stătător în Italia, în secolul XVI, ca opoziție față de cantată*, gen religios prin excelență, și în general față de *musica da chiesa** (muzica religioasă). După această primă separare a muzicii vocale, în genuri laice și religioase, muzica instrumentală își cucerește un loc de sine stătător, emancipîndu-se de sub „dominația" muzicii vocale, a cărei fidelă însoțitoare era. Aidoma muzicii vocale, și muzica instrumentală cunoaște o divizare în genuri laice și bisericești. Trio sonata (*sonata a tre**) cu varianta ei *sonata da camera* era un gen laic practicat de iubitorii de muzică în casele lor și mai tîrziu în sălile de concert, iar *sonata da chiesa** era un gen specific de interpretat în biserică. Din această divizare, muzica de c. a avut de cîștigat, devenind o formă artistică de manifestare cu o uimitoare dezvoltare. Istoria formei de sonată* definește caracteristicile celor două tipuri. Vrem doar să subliniem că această divizare a avut un caracter mai mult simbolic, pentru că în sălile de concert s-au cîntat — și se cînta — atît *sonate da camera* cît și *sonate da chiesa*. Particularitățile stilistice ale celor două tipuri de sonate, văzute prin prisma laică sau religioasă, sînt greu de precizat, încît delimitarea lor devine aproape imposibilă. În anul 1637, T. Merul tipărește la Veneția o lucrare pe care o intitulează: *Canzone avero sonate concertante per chiesa e camera*. De altfel, ambele genuri au constituit puncte de plecare în cristalizarea sonatei clasice*. La dezvoltarea muzicii de c. a contribuit foarte mult practica întîlnirilor dintre iubitorii de muzică, pentru a cînta împreună fie lucrări vocale, transcrise pentru formații instrumentale, fie lucrări instrumentale compuse spcial pentru diferite ansambluri. Dragostea de muzică, plăcerea deosebită de a cînta în cerc restrîns și de a audia astfel formații muzicale a făcut ca genul să păstreze pentru totdeauna — simbolic — denumirea de muzică de c. Acest

C gen presupune existența unor formații restrînse, vocale sau instrumentale (duo*, trio*, cvartet*, cvintet* etc. pînă la orchestre reduse de coarde, de suflători sau mixte), care interpretează un repertoriu special compus pentru structura respectivelor ansambluri. Bucuria estetică pe care o provoacă audierea unui concert de muzică de c. este determinată atît de conținutul propriu-zis al muzicii, cît și de măiestria, mai detailat pusă în evidență, ce se cere interpreților. Substanța muzicală a unei sonate sau a unui trio, cvartet trebuie să fie densă și elaborată cu măiestrie și grijă pentru fiecare amănunt. Aici totul se aude, compozitorul nu poate masca (de exemplu, printr-o orchestrație luxuriantă) lipsa unei gîndiri logice, a unui conținut expresiv. Muzica de c. trebuie să transmită parcă mai direct ascultătorului acel mesaj specific, intraductibil în cuvinte. Istoria muzicii de c. este parte componentă a evoluției în general a artei sunetului. Trebuie să consemnăm faptul că nu o dată în muzica de c. s-a manifestat mai întîi personalitatea unor mari compozitori, au apărut acele elemente noi ce au îmbogățit muzica și care, ulterior, s-au extins în alte genuri. Să argumentăm cele spuse mai sus cu cîteva exemple: cvartetele de Joseph Haydn, sonatele pentru pian și cvartetele de Ludwig van Beethoven și, intrînd în secolul nostru, să ne referim la sonatele pentru pian de Serghei Prokofiev, unele piese pentru pian de Arnold Schönberg sau sonatele pentru pian, cele pentru pian și vioară de Geoege Enescu.

CAMERATA FLORENTINĂ. Denumire dată unui cerc de intelectuali melomani înmănuncheați prin preocupările lor comune la Florența, în casa contelui Giacomo Bardi. Aici, în anul 1580, s-au pus bazele unei colaborări între muzicieni, poeți și filosofi, în scopul reactualizării tragediei antice. Ca o reacție față de polifonia supradimensionată pentru un număr mare de voci, fapt care îngreuia înțelegerea ideii textului și a muzicii înseși, teatrul antic a fost privit drept forma ideală care să repună textul și melodia pe prim plan. În această perioadă se discută foarte mult problema monodiei acompaniate și a recitativului, elemente deosebit de importante în crearea operei*. *Discorso della musica antica e'l cantar bene* de Bardi a avut un puternic ecou în rîndurile membrilor acestui cerc, iar V. Gallilei — tatăl marelui savant renascentist — scrie *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florența, 1581), în care redă o discuție imaginară între membrii acestui cerc — G. Bardi și P. Strozzi — asupra viitorului muzicii. Giacomo Caccini a tipărit în anul 1601 o lucrare teoretică: *Le nuove musiche*, în care își fundamentează principiile sale muzicale, de fapt concepțiile c.f. Compozitorii cei mai reprezentativi ai c.f. au fost Giacomo Caccini (1550—1618) și Jacopo Peri (1561—1633). Jacopo Peri este și primul compozitor de operă, lucrările sale *Daphne* și *Euridice*, primele creații în genul operei, au creat stilul *rappresentativo**. Din păcate, colaborarea lui Peri cu Caccini s-a terminat într-o dispută violentă. Caccini este creatorul *bel canto*-ului italian și printre primii compozitori de operă. În anul 1592, odată cu plecarea lui Bardi la Roma, c.f. a început să decadă.

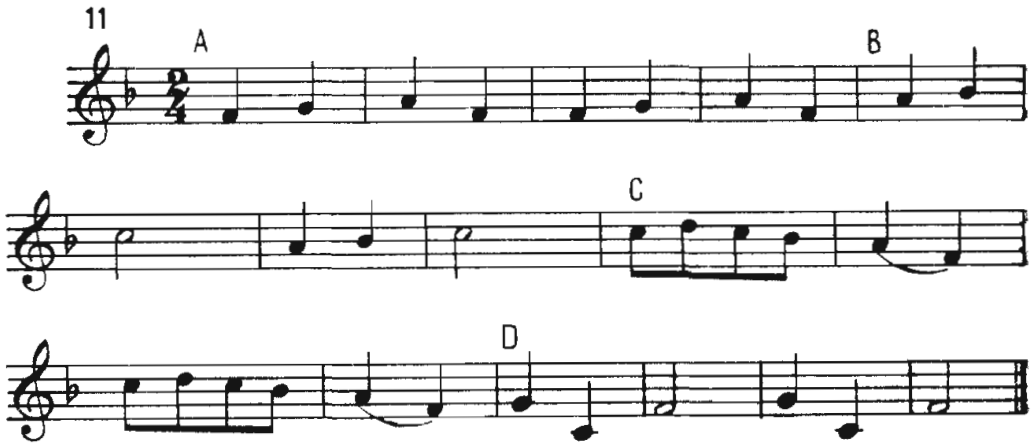
CANARIE (CANARIO). După unele date, acest vechi dans de perechi din secolul XVI vine din insulele Canare (de unde și denumirea), după care a fost introdus în Franța. Apropiat de gigă*, c. era scris în măsura de $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ sau $\frac{6}{8}$ și în tempo alert. Henry Purcell, Jean-Baptiste Lully, Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian Bach au creat numeroase c.

CANCAN. Dans de grup feminin, care a devenit foarte popular în Franța după Revoluția din 1830. Melodiile erau foarte antrenante, în tempo rapid, iar dansatoarele, așezate în linie la rampă, executau ca principală mișcare ridicarea piciorului cît mai sus, fapt care a scandalizat spiritele puritane și care a adus dansului acuzația de indecență. **C.** a fost introdus mai întîi în programele unor varieteuri (Moulin Rouge) și după aceea în baletele operetelor (Jacques Offenbach).

CANCRICANS (vezi Canon).

CANON (grec. = normă, regulă). 1. Practică frecventă de scriitură a muzicii baroce*, de dificultate mai mult sau mai puțin variabilă, reprezentînd o polifonie la două, trei, patru sau chiar mai multe voci, dar fiecare voce interpretînd una și aceeași melodie. **C.** nu reprezintă un unison*, deoarece fiecare voce intervine la un anume interval de timp mai tîrziu decît vocea precedentă, astfel realizîndu-se atît polifonia propriu-zisă, — altfel spus, senzația artistică de ansamblu, pe plan psihic — cît și structurarea substanței muzicale prin respectarea tuturor regulilor proprii contrapunctului sever. O reluare identică a uneia și aceleiași idei muzicale se numește imitație*. Această imitație poate fi realizată și la aceeași înălțime, dar și pe alte trepte ale gamei, la octavă, la cvintă, la decimă. *Aria cu 30 de variațiuni* de Johann Sebastian Bach cuprinde la nr. 6 un **c.** la secundă, la nr. 9 un **c.** la terță, variațiunea nr. 12 este un **c.** la cvartă, variațiunea 15 un **c.** la cvintă etc. Vom mai arăta acum că tehnica compunerii **c.** este absolut necesară celor care doresc să abordeze forma de fugă*.

Vocea care prezintă tema se numește *proposta** sau antecedent*, cea care imită — *risposta** sau consecvent*. **C.** poate fi o piesă de sine stătătoare, ca de ex. cunoscutul cîntec *Frère Jacques*, sau un fragment dintr-o lucrare mai amplă, ca de ex. a treia variațiune din lucrarea lui Mihail Jora, *Variațiuni pe o temă de Robert Schumann*. În ultimul exemplu, **c.** este realizat la octava inferioară și la o distanță de o pătrime. **C.** poate fi *deschis*, cînd toate vocile, cu intrările respective, se scriu complet pe partitură, și *închis*, cînd tema se notează pe un singur portativ, indicîndu-se doar locul unde vor intra celelalte voci. Reproducem *Frère Jacques*, care este în același timp un exemplu de **c.** infinit (poate fi repetat ori de cîte ori doresc ce-i ce-l cîntă):



C

Acest c. poate fi interpretat de patru voci egale, urmînd doar ca vocea a doua să înceapă după patru măsuri, cîntate de vocea întîi, vocee a treia — după opt măsuri, iar vocea a patra — după douăsprezece măsuri. Un c. poate fi realizat prin *inversare**, cînd *risposta* urmează sensul melodic dat de *proposta*, dar cu intervalele inversate (cele ascendente devin descendente, și viceversa); prin mișcare *recurentă**, cînd *risposta* realizează desenul melodic în sens invers față de *proposta* (de la sfîrșit spre început); acest canon este denumit retrograd sau *cancricans*; prin *augmentare**, cînd *risposta* se cîntă în durate duble (triple) față de *proposta*; prin *diminuare**, procedînd invers augmentării, micșorînd duratele *rispostei*. Un exemplu excepțional găsim în *Fuga în do* din volumul II al *Clavecinului bine temperat* de Johann Sebastian Bach. La începutul divertismentului*, tema este expusă la sopran, apoi prezentată în valori duble (augmentată) la tenor, iar basul prezintă aceeași temă în valorile inițiale dar inversate.

Un alt tip este c. dublu. Acest c. trebuie scris neapărat la patru voci. Două voci expun două *proposte* diferite, iar celelalte două le imită. Un exemplu de c. retrograd se găsește în finalul Simfoniei *Jupiter* de Wolfgang Amadeus Mozart. În vechea practică polifonică existau două tipuri de c., care nu mai sînt utilizate astăzi: *rotativ*, care la sfîrșitul *propostei* modula întotdeauna (de preferință) la dominantă — în acest fel se putea ușor modula dintr-o tonalitate într-alta; *enigmatic*, scris pentru o singură voce (c. închis) — interpreții trebuia să ghicească momentul intrării celorlalte voci și la ce interval. 2. În secolele VII și VIII, în cadrul muzicii bisericești bizantine* a apărut un gen muzical denumit c. El constituia o formă artistică de redare a ceremonialului de la curtea Bizanțului.

CANTABILE (ital.). Termen care solicită interpreților să cînte expresiv, să evidențieze, în acest sens, melodia. Unele piese de gen, de obicei în tempo mai lent, pentru voce sau instrument, poartă acest titlu. De ex., George Enescu a compus, în anul 1904, *Cantabile și presto pentru flaut cu acompaniament de pian*.

CANTATĂ (ital. și lat., de la *cantare* = a cînta). Acest termen se folosea înainte vreme în Italia pentru desemnarea unei lucrări vocale, în opoziție cu piesa instrumentală ce se numea *sonata**. **C.** este un gen vocal-instrumental ce cunoaște o mare răspîndire în toate țările. A apărut în secolul XVII; pînă la mijlocul secolului XVIII era destinată doar unei voci soliste acompaniate, adăugîndu-se ulterior corul. În secolul XVIII, c. devine un gen muzical principal în cadrul Bisericii evanghelice. Structura c. se amplifică treptat, se introduc, alături de părți solistice, corul, aria*, *arioso**, recitativul*, acompaniate de orgă sau de formații instrumentale. Mișcările în c. se diferențiază ajungînd la trei-patru părți. Dacă în secolul XVII c. aparținea muzicii de cult folosite în biserică, ulterior ea va fi interpretată și în sălile de concert. În conținutul predominant religios (*Concerti ecclesiastici*), va apare o prezență tot mai largă a textelor cu caracter laic. În cele peste 200 de c. compuse de Johann Sebastian Bach, se poate urmări evoluția genului, atît în conținut, cît și în formă. Alături de c. *Gott ist mein König* etc., există și c. *Phoebus și Pan*, *Cantata sătească*, precum și lucrarea umoristică cu subiect din viața cotidiană, *Cantata cafelei*. De la c. secolelor XVII și XVIII, amintită mai sus, pînă la cea din secolul XIX, este un drum lung, care cuprinde acele înnoiri speficice evoluției muzicii în general. Contribuțiile compozitorilor Giacomo Carissimi, Allesandro Stradella, Allesandro Scarlatti, Jean-Philippe Rameau

Dietrich Buxtehude, Georg Philip Telemann, Johann Mattheson, Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven etc. rămîn ca etape importante în evoluția c. Secolul XX reprezintă o cotitură fundamentală în evoluția genului. Conținutul laic devine precumpănitor, și atît tematica, cît și forma cunosc o mare diversificare. Subiecte cu caracter festiv pentru diferite aniversări, redarea unor profunde idei patriotice, trecutul istoric, ca și problematica zilelor noastre își găsesc expresia muzicală în c. Tema construirii vieții noi în țările socialiste, lupta pentru reconstrucție și pace devine predilectă în c. compozitorilor contemporani. Să cităm dintre c. sovietice pe cele mai cunoscute: *Aleksandr Nevski* de Serghei Prokofiev și *Leniniștii* de Dmitri Kabalevski. În creația compozitorilor români exemplele sînt numeroase: *Cantata păcii* de Zeno Vancea, *Cantata Bucureștiului* de Alfred Mendelsohn, *Cantata victoriei* de Gheorghe Dumitrescu, *Cantata epică, Anul 1848*, de Wilhelm Berger, *Cantata pentru cor de femei, orchestră de coarde și percuție* de Tiberiu Olah, *Cantata anilor lumină* de Anatol Vieru, *Odă orașului meu* de Theodor Grigoriu, *Cantata dramatică, 1877*, de Doru Popovici, *Cantata festivă* de Aurel Stroe, *Răscruce* de Ștefan Niculescu, *Cîntare unui ev aprins* de Cornel Țăranu, *Inscripție pe un leagăn* de Liviu Glodeanu, *Mărturie* de Nicolae Brînduș, *Se construiește lumea noastră* și *Steagul românesc* de George Draga, *Soare al păcii* și *România vremurilor noastre* de Mihai Moldovan, *Cantata patriei* de Laurențiu Profeta, *Minerii Jiului* de Teodor Bratu, *Ești liberă, patrie* de Liviu Ionescu, *Columne* de Sabin Pautza. În tendințele semnalate cu privire la evoluția c. consemnăm și un semn de întrebare. Este vorba de o încercare nereușită de a îmbina caracteristici ale c. cu cele ale oratoriului* (între anii 1945 și 1955), care a dus la apariția unor lucrări cu caracter hibrid denumite cantată-oratoriu. Astăzi problemele teoretice sînt mai clare, și putem prezenta cîteva caracteristici ale c. care o diferențiază de oratoriu. **C.** este prin excelență o lucrare vocal-simfonică pentru orchestra, soliști, cor, eventual recitator, în care predomină mai mult caracterul liric și epic, atmosfera solemnă, triumfală, de omagiu, în general cea festivă. Elementele dramatice, specifice oratoriului nu-și pot găsi locul în c., deoarece aceasta nu are drept fundament un subiect dramatic care să se dezvolte spre deznodămînt. Și durata unei c. (între 10 și 15 minute), indiferent dacă ea este alcătuită dintr-o singură mișcare sau mai multe, nu permite o desfășurare muzicală de amploare, care să justifice o temă dramatică. În ceea ce privește formele părților ce compun c., putem găsi atît elemente aparținînd stilului omofon (forme de lied*, rondo* etc.), cît și stilului polifon (invențiune*, canon*, fugă*, fugatto* etc.).

CANTILENA (ital.). 1. O muzică melodioasă prin excelență, apropiată ca expresie de interpretarea vocală cantabilă. 2. În secolele XIII—XV, c. era un gen de lied* pentru mai multe voci, cu text laic (de obicei subiecte de dragoste). În acest tip de lied polifonic apare și tendința de cristalizare a unui refren*. În secolele XVI—XVII c. era o piesă vocală pentru mai multe voci, acompaniată de unul pînă la trei instrumente. În secolul XIX. c. era o piesă vocală sau instrumentală de gen (pe care unii o compară cu o scurtă cantată). În zilele noastre, c. și-a păstrat doar prima semnificație — de melodicitate și cantabilitate.

CANTILAȚIE (pl.) Una din formele serviciului religios, avînd la bază psalmodierea liniei melodice în care predomină recitativele și recitările. **C.**

au apărut cu mult înainte de era creștină; sînt și acum specifice muzicii unor popoare din Orient.

CANTUS FIRMUS (lat.). 1. În studiul contrapunctului* sever, se folosește o linie melodică de bază peste sau sub care se compun celelalte linii melodice (voci). Această linie melodică dată se numește **c.f.** 2. Istoric, la sfîrșitul secolului VI, Papa Grigorie cel Mare a selecționat din mulțimea de cînturi eclesiastice o serie de melodii, grupîndu-le în antifonar și care s-au păstrat nealterate pînă astăzi în practica cultului catolic. Melodiile respective au căpătat ulterior denumirea generică de cînt gregorian. Preluate de muzica polifonică drept melodii date și avînd un caracter imuabil, ele au reprezentat baza în jurul căreia celelalte voci realizau piesa muzicală propriu-zisă. Practica folosirii unui **c. f.** este specifică muzicii vocale, deoarece melodiile respective erau legate de text. Aceasta nu exclude constatarea că unii compozitori au recurs la anumite teme din cîntul gregorian în lucrări instrumentale: Franz Liszt, Johannes Brahms, Pierre Boulez sau Ottorino Respighi în *Concertul gregorian pentru vioară și orchestră*. Stilul contrapunctului sever cere ca un **c. f.** să fie alcătuit din durate de note mari și egale (note întregi sau doimi) și să nu repete același sunet, pentru a evita monotonia. Modurile diatonice sînt recomandate cu predilecție. Contrapunctul sever, care se inspiră din stilul palestrinian, cere evitarea în melodie a intervalelor mărite și micșorate, a salturilor mari (sextă mare, septimă; sexta mică era admisă), utilizarea cu precădere a mersului treptat, întrerupt din loc în loc de un salt de mică întindere. Un **c. f.** se înscrie — ca ambitus — între limitele unei cvinte și pînă la decimă. Între **c.f.**, conceput în valori egale, și contrapunctul celorlalte voci există un contrast de ordin ritmic, acestea folosind valori diferite într-o mare varietate de combinații. Această opoziție de ordin ritmic a generat denumirea de *cantus planus* pentru o melodie în valori egale, și *cantus figuratus* pentru opusul ei — o melodie în valori diferite. *Cantus gemellus* este un tip incipient de polifonie din secolele XI și XII în care **c.f.** și contrapunctul evoluează în terțe paralele. În structura la trei voci în terțe, vocea din bas poate trece deasupra, printr-o răsturnare de acord. Acest procedeu polifonic este denumit *faux-bourdon**.

CANZONA (ital.; franc., *chanson*; span., *cancion* = cîntec). Istoria **c.** este bogată în tansformări de conținut și structură. Încă din secolul XIII se cunosc exemple de **c.** în Franța, unde autorul era și poet, și compozitor. O poezie strofică, cu subiect de dragoste, determina apariția unei linii melodice simple, acompaniate de unul sau două instrumente. Practica muzicală *a trouver*-ilor și a trubadurilor ne-o demonstrează din plin. Unele din aceste cîntece, prin structura lor cuplet-refren, au contribuit la formarea rondului*. În epoca Renașterii, în Italia (ca și în Franța) **c.** devine cîntec polifonic, simplu ca expresie, scris pentru mai multe voci. Conținutul laic rămîne specific și în această variantă. La începutul secolului XVI, **c.** era o piesă apropiată, prin conținut și structură, de *frottola** sau de *villanella**. Au apărut tipărituri cu titlul *Canzoni Villanesche* (1541). Întrucît în această perioadă se mai folosește indicația *cantare* pentru muzica vocală și *sonare* pentru cea instrumentală, apar transcrieri a unor **c.** vocale pentru diferite instrumente intitulate *Canzona da sonar*. M.A. Cavazzioni tipărește în anul 1523 la Veneția o colecție de piese instrumentale în care găsim *ricercari**, *motetti**, *canzoni**. **C.** cunoaște diferite transformări de structură și ca gen în creațiile compozitorilor Andreea

Gabrieli, Etienne Mehul, Girolamo Frescobaldi, Dietrich Buxtehude, Johann Sebastian Bach. Ei au utilizat-o ca temă de ricercar,* fugă*, temă pentru variaţiuni*, ca piesă vocală pentru cor. În lista compoziţiilor lui Frescobaldi găsim consemnată tipărirea, în anul 1628, a unei colecţii cu titlul *Il primo delle canzoni a 1, 2, 3 e 4 voci*. De la sfîrşitul secolului XVIII şi pînă în prezent prin c. se înţelege o piesă vocală sau instrumentală, melodioasă, cu sau fără acompaniament. În c. vocale, versurile redau o varietate de sentimente în care predomină aspecte ale fericirii sau nefericirii în dragoste, nostalgia trecutului, dar şi sentimente patriotice. Formele de lied* sînt specifice pentru c. (dar nu absolute), iar factura acompaniamentului, simplă. Se pot da exemple de c. instrumentale, cum este de pildă partea II din *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Piotr Ilici Ceaikovski sau *Canzone pentru corn şi pian* de Tudor Ciortea.

CANZONETTA (ital.). Canzonă redusă ca dimensiune, cu o melodie de structură foarte simplă, de multe ori o creaţie populară sau preluată din mulţime. Indicaţia c. napolitană ne îndreptăţeşte să considerăm oraşul Neapole dacă nu obîrşia genului, în orice caz locul unde a fost cultivată cu predilecţie şi de unde s-a răspîndit în întreaga lume.

CAPPELLA (vezi *a cappella*).

CAPRICIU (ital., *capriccio*). **1.** C. este cunoscut încă din secolul XVI şi desemna piese corale polifonice cu un conţinut laic, apropiate de madrigal*. În secolul XVII, unele piese instrumentale de tipul ricercar*, fantezie*,preludiu* purtau denumirea de c., justificînd prin titlu structura mai liberă şi caracterul oarecum bizar (capricios) al temelor. Secolele XVIII şi XIX au determinat o subliniere şi mai pronunţată a acestei laturi, adăugîndu-i apropierea de tematica populară şi unele elemente de virtuozitate. Compozitorii romantici au cultivat c. ca piesă de gen instrumentală şi orchestrală. Sînt cunoscute *Capriciile pentru vioară* de Niccolo Paganini, care, datorită virtuozităţii lor şi a multiplelor probleme tehnice şi de expresie pe care le conţin, sînt şi astăzi curente în repertoriul violoniştilor. *Capriciul spaniol* de Nicolai Andreevici Rimski-Korsakov şi *Capriciul italian* de Piotr Ilici Ceaikovski strălucesc prin frumuseţea temelor de rezonanţă populară (unele chiar citate), prin perfecţiunea şi coloritul orchestraţiei, prin dinamismul desfăşurării muzicale. Astăzi, prin c. se înţelege o piesă dinamică, instrumentală sau orchestrală, în tempo alert, avînd o variată desfăşurare ritmică. Ca formă, c. poate adopta structuri determinate clasice (lied*, rondo*). Nu sînt excluse elementele variaţionale* şi chiar o organizare liberă (rapsodie* sau fantezie*). În muzica românească întîlnim des acest termen ca înlocuitor al concertului, datorită caracterului mai liber al conţinutului şi al formei muzicale, ca de exemplu *Capriciul pentru vioară şi orchestră* de Constantin Bobescu sau *Capriciul pentru două piane* de Alfred Mendelsohn. De asemenea, termenul de capriciu poate înlocui şi pe cel de rapsodie, cum observăm în *Capriciul românesc pentru orchestră* de Marcel Mihalovici. **2.** În cadrul unei piese muzicale întîlnim indicaţia *a capriccio*. Ea echivalează cu *ad libitum*, în sensul că fragmentul respectiv trebuie cîntat mai liber în ceea ce priveşte măsura, pentru a evidenţia caracterul specific al muzicii. Întrucît *Capriciul italian* de P. I. Ceaikovski se bucură de o largă audienţă în sălile de concert, iar unii teoreticieni afirmă că forma muzicală a lucrării este total liberă, prezentăm pe scurt date în legătură cu această problemă.

C

De la început precizăm că Ceaikovski a dat *Capriciului* o formă de rondo măiestrit — ABACA —, modelînd structurile muzicale în funcţie de necesităţile sale de expresie.

Introducere — Andante un poco rubato

A începe la măsura 20 şi este alcătuit din două structuri.

Prima: a — a_1 — a (ultimul a concentrat), avînd ca tonalitate de bază a secţiunii *La*;

A doua: a_2 — *Pochissimo piu mosso*, prezentată tot în *La* şi repetată de trei ori, ultima expunere avînd la sfîrşit o lărgire ce îndeplineşte şi funcţia de trecere spre a doua secţiune.

B *Allegro moderato* cu o centrare tonală mai întîi pe *Mi bemol*, după care se stabileşte pe *Re bemol*.

Grupul tematic* are următoarea schemă:

b b_1 — b_2 b (formă tripartită compusă)

Concluzia **B**-ului are o dublă funcţie, întrucît, pe lîngă rolul său principal de întărire a tonalităţii grupului **B**, ajută şi la realizarea trecerii spre **A**.

A — *Andante* se remarcă prin readucerea doar a primei teme (a), formă monopartită în *si bemol*. Amplificarea ce urmează pregăteşte trecerea spre al doilea cuplet.

C — *Presto*. Această Tarantellă în *la* are o formă tripartită compusă:

C C_1 — C_2 C

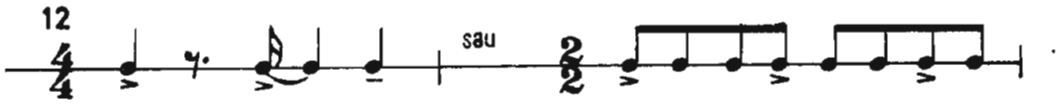
La măsura 409 se află culminaţia Tarantellei, o amplă dinamizare tematică şi ritmică.

A — *Allegro moderato*, în măsura de $\frac{3}{4}$, reapare doar în a doua secţiune a grupului tematic, adică a_2, expus de astă dată în *Si bemol*, într-o amplă şi sonoră orchestraţie.

Coda — *Presto* — readuce măsura $\frac{6}{8}$ şi subliniază cît mai evident tonalitatea de bază, *La*.

CARACTER (Piese de caracter sau de gen). **1.** Noţiune care cuprinde o serie de piese muzicale instrumentale din secolul XVIII şi mai ales din secolul XIX — bagatela*, baccanala*, capriciul*, noveleta* etc. sînt cîteva dintre ele. Denumirea nu fixează forma acestora, în schimb precizează elementele de gen, de nuanţă expresivă, de contrast, care le sînt specifice. Găsim astfel de piese în ciclurile *Estampes*, *Images*, *Preludes* de Claude Debussy, *Bagatelles*, *Mikrokosmos* de Béla Bartók, *Poze şi pozne* de Mihail Jora, *Şaşe schiţe pentru pian*, *„De-ale copiilor"*, de Tudor Ciortea, *Colţul copiilor* de Diamandi Gheciu.

CARIOCA. Tip de dans şi cîntec brazilian (samba*), din Rio de Janeiro, în măsură binară $\left(\frac{4}{4}\right.$ sau $\left.\frac{2}{4}\right)$, care a devenit cunoscut în Europa după anul 1930. Este acompaniat de orchestră, care susţine ritmul:



Instrumentele de percuţie braziliene contribuie la realizarea unui colorit orchestral specific melodiei şi dinamicii dansului.

C

CAROLE (CAROLA) (ital.; span.). Este un cîntec medieval cunoscut în Italia şi Spania şi ca joc în cerc, într-o mişcare rară, interpretat cu sau fără acompaniament instrumental. Primul interpret cîntă şi dansează un cuplet* ce va fi reluat de un al doilea interpret, care-i va adăuga şi un refren*. În felul acesta apar variante de cuplete şi refrene. Ca formă este apropiat de rondo* sau *ballatta**.

CASAŢIUNE (franc., *cassation*; ital., *cassazione* = despărţire). Este greu de precizat proveniența acestui cuvînt în muzică. Faptul că în secolul XVIII se crease tradiţia ca să existe în aproape toate lucrările un marş de încheiere a determinat pe unii să facă o legătură între cuvîntul italian *cassazione* şi despărţirea propriu-zisă a interpreţilor de cei ce-i ascultau. În general, se poate spune că nu exista o regulă precisă a modului cum trebuia scrisă o **c.** Ea putea conţine pînă la 7—8 părţi (mişcări), între care şi piese caracteristice (vals, marş), şi prin aceasta structura ei se apropia de suită*. De asemenea, între **c.** şi divertisment*, serenadă* există diferenţe minime din punct de vedere componistic. Toate trei genurile erau destinate pentru a fi executate în aer liber; deşi se interpretau şi în săli de concert sau în cercuri mai restrînse. Elementul care diferenţiază într-o anumită măsură serenada de **c.** sau divertisment îl constituie gradul de dificultate tehnică prin care atît **c.** cît şi divertismentul se adresau soliştilor. Serenada, în schimb, era scrisă pentru o formaţie instrumentală obişnuită. **C.** este un gen foarte răspîndit în Austria şi Germania.

CATCH (engl.) Cîntec laic englezesc, pentru două, trei sau mai multe voci, în stil polifonic. Imitaţia* şi în special canonul* erau procedeele curente de realizare. **C.** este cunoscut încă din secolul XVII. Era destinat să fie interpretat numai de bărbaţi, în cadrul unor cluburi închise, fiecare club avîndu-şi cîntecul său. În secolul XVIII au apărut şi unele piese cu texte vulgare, indecente, care au scăzut prestigiul acestui gen. În anul 1928 s-a tipărit la Londra o colecţie cu cele mai reuşite **c.** din secolul XVII.

CAUDA (lat. = codiţă). 1. Melodiile din secolul XIII pe baza cărora se realiza structura corală *conductus** se încheiau cu o cadenţă* vocală în care predominau melismele. Această cadenţă purta denumirea de **c.** 2. În secolele XIV şi XV în Italia, sensul anterior (de cadenţă pentru încheiere) s-a extins, şi termenul de **c.** a început să fie folosit în înţelesul de codă*. În notaţia mensurală, **c.** era linia verticală ce se adăuga unei note: la *maxima* şi la *longa* — în dreapta semnului, la minima şi la semiminima — la mijloc. În notaţia contemporană, această linie verticală se adaugă tuturor valorilor de note, cu excepţia notei întregi.

CAVATINĂ. 1. În secolul XVII şi începutul secolului XVIII, prin **c.** se înţelegea primul solo al unui interpret de operă, dacă partitura solistului cuprindea două sau mai multe arii în opera respectivă. De la sfîrşitul secolului XVIII acest sens se pierde, şi prin **c.** se înţelege o arie * redusă ca

C proporţie, apropiată de ariettă* şi mult mai simplă ca problematică şi factură ca aria propriu-zisă. În c. predomină elementul cantabil de nuanţă lirică, etică. Are de obicei formă de lied*. În aceeaşi perioadă c. a fost introdusă şi în lucrări vocal-simfonice (cantate*, oratorii*), menţinîndu-se şi în opere. Sînt celebre c. din operele *Freischütz* de Carl Maria von Weber, *Nunta lui Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, *Bărbierul din Sevilla* de Gioachino Rossini. 2. C. indică şi o piesă instrumentală de mici proporţii, cantabilă, liniştită.

CĂLUŞ (CĂLUŞAR). Vechi joc fecioresc, într-un tempo moderat şi în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$. Structura melodiei este bipartită. Jocul este răspîndit în Oltenia, Muntenia, dar şi în Moldova şi Ardeal. La origine, c. era un dans ritual (păstoresc) practicat odată cu venirea primăverii pentru fertilitatea pămîntului, vindecarea bolilor etc. Astăzi şi-a pierdut semnificaţia sa primitivă rituală, şi a devenit un joc de virtuozitate executat de un grup mai mare sau mai mic, dar impar, de interpreţi. Grupul (ceata) este condus de un „vătaf", care de multe ori prezintă el mai întîi figurile care sînt preluate de ceilalţi jucători. Jucătorii ţin de obicei în mînă o bîtă împodobită cu panglici colorate, pe care se sprijină în timpul dansului, sau le agită în aer. Este un joc de mare virtuozitate şi care obţine un deosebit succes la public. Figurile caracteristice dansului alternează cu „plimbarea" sau „marşul". Dansul a fost stilizat de ansamblurile mari folclorice şi prezentat cu deosebit succes în spectacole, festivaluri sau concursuri în ţară şi străinătate.

CĂZĂCEASCĂ Dans popular foarte răspîndit în Ucraina, Cuban, şi care a pătruns şi în folclorul ţării noastre. Este un dans de perechi, în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$, într-o mişcare dinamică, vioaie, cu multe elemente de improvizaţie şi virtuozitate. Este executat numai de bărbaţi. Se interpretează atît în forma sa populară, cît şi stilizat, în cadrul unor spectacole de balet.

CEARDAŞ (maghiar, *csarda* = pensiune, cîrciumă). Dans popular maghiar în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$, devenit foarte cunoscut în Europa încă din secolul XIX. Practica muzicală a dansurilor populare numită *palatosa* a favorizat apariţia dansului. C. este un dans de perechi, alcătuit din două mişcări: una mai rară, ca o introducere, numită *lassan**, şi a doua dinamică, repede, dansul propriu-zis, intitulată *friska*. Este acompaniat de o formaţie orchestrală care trebuie să-şi releve calităţile tehnice de virtuozitate şi improvizaţie în cazul celei de a doua părţi. C. a fost introdus în muzica cultă de Johannes Brahms, Franz Liszt, Piotr Ilici Ceaikovski, Béla Bartók, Janos Kodaly. Johann Strauss-fiul şi Emerick Kalmann l-au introdus în operete.

CEASORNIC. Veche horă oltenească ce se joacă la nunţi. Melodia are un tempo lent (*andante*) şi măsura binară $\left(\frac{6}{8}\right)$. Se joacă în cerc de către flăcăi şi fete, care se ţin de mînă, mişcîndu-se liniştit spre dreapta sau spre stînga. Melodia dansului are formă bipartită*, alcătuită din două perioade* de cîte opt măsuri. Perioadele se împart în două fraze* egale de patru măsuri. Nuanţa liniştită, puţin visătoare, melancolică, este determinată uneori şi de modulaţia* spre subdominanta minoră, la începutul celei de a doua perioade.

CEASTUŞKĂ (rus., *ceasti* = des, parte). Cîntec şi dans, însoţit de strigături, foarte răspîndit în Rusia şi în întreaga Uniune Sovietică. **C.** este un cîntec scurt, strofic, cu o tematică variată: de la subiecte de dragoste la satiră, ironie etc. Cele mai răspîndite sînt cele dinamice, dar există şi variante lente cu caracter liric. Deseori, pe melodii vechi sau cunoscute, se improvizează versuri noi, caracteristică generală a folclorului. **C.** se interpretează în diferite aranjamente: solo, duet, cor de fete căruia îi răspunde corul de băieţi etc. Uneori, în timp ce corul preia melodia, solistul (soliştii) dansează. Frecvent, **c.** este acompaniată de acordeon (baian) sau de o formaţie instrumentală, dar nu sînt excluse nici interpretările fără acompaniament instrumental.

CELULĂ (SUBMOTIV). Cea mai mică alcătuire muzicală, care intră în structură, dar care nu are încă un sens muzical deplin. **C.** intră în alcătuirea motivului* ca o parte a sa (de aici şi denumirea de submotiv). Aceeaşi **c.** poate fi combinată în mod diferit pentru a obţine motive diferite. Prelucrarea motivică* şi mai ales divizarea motivică* constă în dislocarea motivului în **c.**, transformarea lui prin schimbarea sunetelor, a intervalelor sau a duratelor etc. Dezvoltările muzicale specifice tuturor epocilor de creaţie, de la Baroc* încoace, se bazează pe prelucrarea motivică, care acţionează şi asupra **c.** O **c.** poate constitui baza pentru crearea mai multor motive, pentru diferite dezvoltări, de aici şi denumirea de **c.** *generatoare.*

CENTRU TONAL. Odată cu apariţia, în secolul XIX, a unor pronunţate tendinţe de cromatizare, de introducere a unor elemente modale şi a armoniilor cu dublă funcţie*, cu tonalitate* ambiguă, se observă o permanentă lărgire a concepţiei clasice despre tonalitate. Noţiunea de tonică* rămîne doar ca un simbol clasic pentru unitatea dintre începutul şi sfîrşitul unei piese sau ciclu*. **C. t.**, în accepţiunea clasică, este sinonim tonicii, sunetului înspre care converg funcţiunile tonalităţii. În desfăşurarea muzicală a unei piese sau a unui ciclu pot apărea corelaţii tonale uneori destul de depărtate de punctul de plecare. Pentru a putea fi precizată zona respectivă se foloseşte de asemenea noţiunea de **c.t.** În muzica atonală*, acest termen îşi pierde sensul, şi este impropriu folosit.

CEZURĂ (lat., *caesura* = tăietură). 1. „Element de construcţie în prosodie, care constă într-o pauză, de obicei la mijlocul unui vers, pentru a uşura recitarea şi a susţine cadenţa" (*Dicţionar enciclopedic român*, vol. I, pag. 593). 2. În muzică, prin **c.** se înţelege o mică pauză (respiraţie) între două fragmente muzicale mai mici (motive*) sau mai ample (fraze*, perioade*, secţiuni*). Compozitorii folosesc uneori semnele: //, *V* sau ' pentru a indica locul **c.** sau *legato*-uri de expresie. O cadenţă*, o notă lungă sau o pauză favorizează realizarea unei **c.**

CHA-CHA-CHA. Dans cubanez, vioi, în măsură binară $\left(\frac{2}{2}\right.$ sau $\left.\frac{4}{4}\right)$ şi foarte răspîndit acum 15—20 de ani. O caracteristică proprie acestui dans o constituie cele trei sublinieri dinamice (accente) de la sfîrşitul unor fraze (perioade), concomitente cu pronunţarea silabelor *cha-cha-cha.*

CHANSON (franc. = cîntec). Cîntec francez, cunoscut încă din secolul XIII. În această perioadă, autorul era şi poet, şi compozitor, iar fac-

C tura cîntecului era monodică*. În perioada trubadurilor și trouverilor este cîntec strofic, acompaniat de unul sau mai multe instrumente. **Ch.** este preluat de compozitorii italieni; apar colecții intitulate, de exemplu, *Canzoni a la francese* (1605), de Andreea Gabrieli. În secolele XV și XVI, **ch.** devine o piesă polifonică cu tematică laică. Dragostea, suferințele, umorul, voia bună, lupta patriotică etc. sînt subiecte curente ale textelor de **ch.** Expresia directă, formulele intonaționale ușor de reținut, un ritm pregnant, totul redat în forme concise, pun bazele cîntecelor ce vor fi transmise din secol în secol, pînă la cristalizarea liedului*. Nu de puține ori, un solist expune cupletul*, iar restul ansamblului prezintă refrenul*. **Ch.** s-a impus în viața muzicală, iar marii compozitori ai timpului ca Clement Janequin, Jean de Ockeghem, Guillaume Dufay etc. au creat multe și renumite cîntece. În secolul XVII, Jean Philippe Rameau, André Modeste Gretry, Niccolo Piccini creează **ch.** care au dăinuit pînă în zilele noastre. Pătrunderea **ch.** (redevenit omofon) în cabarete, ca și în sălile de concert în secolele XIX și XX îi asigură o largă răspîndire. Ulterior se resimt accente vulgare și lascive. Dar cele mai bune tradiții s-au păstrat în cîntecele de răsunet ale lui Maurice Chevalier, Charles Trenet, Edith Piaf, Yves Montand, Juliette Greco, Charles Aznavour etc.

CHANSON DE GESTE (franc.) Gen epic cunoscut în Franța încă din evul mediu, **ch. g.** este un poem eroic ale cărui versuri erau alcătuite din 10 sau 12 silabe. Unele poeme sînt strofice, apropiate de sensul tiradelor vechi. Deși sînt cunoscute peste 100 de cîntece de acest gen, toate dicționarele și cărțile de specialitate amintesc de *La Chanson de Roland*, din secolul XI, ca unul din cele mai izbutite. Versurile din **ch. g.** erau cîntate pe o melodie simplă, puțin variată, în afara ultimului vers (uneori ultima strofă), care avea o melodie diferită, pentru a sublinia astfel încheierea muzicală a poemului.

CHANSON DE TOILE (franc.). Un gen poetic din evul mediu, asemănător cu *chanson de geste*. Diferența constă în subiectul poemului, care are drept sursă de inspirație micile detalii ale vieții cotidiene.

CHANSON SPIRITUELLE (CHANSON MORALE). (franc. = cîntec sacru). În urma reformei religioase din Franța secolului XVI s-au schimbat unele texte de cîntece cu un conținut frivol, vulgar. Aceste texte noi urmăreau să creeze un climat favorabil unei etici apropiate de concepția religioasă.

CHARIVARI. Gen de muzică practicat încă din secolul XIV. Muzica era puternic disonantă, cu multe suprapuneri de acorduri și „note false", stridențe care au determinat pe unii să o numească *Katzenmusik* (în Germania) sau *Scampata* (în Italia). Acest gen de muzică era îndreptat împotriva unor persoane nepopulare. Scarlatti, Clementi (*Fuga del gatto*) au scris astfel de lucrări, iar Lully le-a introdus în baletele sale pentru dansurile grotești.

CHARLESTON. Dans american, din statul Carolina, care a devenit foarte cunoscut în anul 1926. De fapt drumul spre consacrare a început în anul 1922, cînd a fost lansat la New York, în cadrul unui spectacol de revistă. După aceea au urmat succese după succese; dansul s-a răspîndit în întreaga lume prin intermediul filmelor și spectacolelor muzicale. În interpretarea lui Josephine Backer și Jolen Johnson, acest stil, devenit gen, a

cunoscut o mare vogă. **Ch.** este unul dintre primele variante de foxtrott*. Melodia are măsură binară $\left(\frac{4}{4}\right)$, cu o formulă ritmică precisă, uneori puțin variată.

CHEIRONOMIE (grec., *cheir* = mînă, *nomos* = lege). **C.** a apărut în Orient înaintea erei noastre și s-a dezvoltat în Grecia antică, iar în evul mediu s-a extins în țările Europei venind din Bizanț. În esență, **c.** este un gen de dirijat coral care folosea mișcări convenționale ale mîinilor, ale degetelor ca și mimica, în sensul codificării unor semnificații muzicale precise. În muzica bisericească, acest tip de dirijat era foarte mult folosit. **C.** avea mai puțină grijă pentru menținerea unitară a ritmului sau pentru nuanțare, cît pentru imprimarea intonațiilor, a conturului melodic, în ultimă esență, a melodiei. Aceste semne indicau mersul ascendent sau descendent al melodiei, unele intervale dificile, accentele cuvintelor, și mai puțin metrica. După părerea unor specialiști, practica respectivă era determinată de sistemul de notație prin neume.

BIBL. Huglo, M. *La chronomie médiévale* Rev. de Musicologie, 1963.

CHICAGO-JAZZ (CHICAGO STIL). În evoluția muzicii de jazz, orașul Chicago ocupă un loc aparte, întrucît aici au existat două perioade de avînt de creație și interpretare muzicală — care i-au favorizat răspîndirea pe plan mondial. Prima perioadă se situează între anii 1917 — 1926, cînd s-au preluat și dezvoltat genurile și maniera de interpretare de la New Orleans. Pe lîngă *blues**, genul *dixieland** cunoaște o spectaculoasă evoluție. Printre muzicienii acestei perioade, cităm pe: King Oliver, Jelly-Roll Marton și, în mod deosebit, pe Louis Armstrong. A doua perioadă, între anii 1934—1938, păstrînd tradițiile vechi (de la New Orleans) și ale primei perioade, abordează și genuri mai noi, ca *beat**, *swing**, *hot** etc. Printre muzicienii celei de a doua perioade remarcăm pe Frank Teschemaker, Pee-Wee Russell, Bud Freeman, Eddie Candon. (Vezi A. Hodeir. *Jazzul*, Editura muzicală, 1967.)

CHIESA (MUSICA DA CHIESA). Termen cu accepțiune foarte largă ce cuprinde lucrări polifone destinate să fie cîntate în biserică: sonate*, cantate*, concerte* etc. Se cerea ca expresia, în aceste compoziții, să fie cît mai sobră, expresie considerată adecvată cadrului în care erau executate lucrările respective. **M. d. ch.** se diferenția de genurile laice: *madrigal**, *canzonetta**, *spectacolele de operă, muzica de cameră*, prin locul în care erau executate și prin conținutul textului și al muzicii. Separarea acestor două mari categorii și-a pierdut cu timpul semnificația, odată cu dezvoltarea practicii de concert public, în care **m.d.ch.** era interpretată în egală măsură cu **m.d. camera.**

CHINDIE. Joc vechi din Muntenia — o variantă de sîrbă* — ce se dansează la nunți și în alte ocazii. Se joacă în cerc de către femei și bărbați, care-și țin mîinile pe umerii partenerilor. Melodia este repede (*allegro*) și în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$. În linia melodică predomină valorile de șaisprezecimi și, din cînd în cînd, opriri pe sincopă (la patru măsuri o dată). Variantele melodice, ce apar pe parcurs, completează prima imagine muzicală și nu aduc elemente de contrast.

C

CHORUS (lat. = cor) **1.** Denumirea vine de la un vechi dans și cîntec englezesc, vioi, interpretat de unul sau mai mulți soliști, în care refrenul era reluat de către cor. În Franța, același termen de **ch.** indică refrenul unui dans apropiat de rondo*. **2.** În muzica de jazz, termenul de **ch.** are o dublă semnificație: a) După cum se știe, există practica frecventă (clasică) în care orchestra expune tema unui cîntec, cu o vizibilă subliniere a liniei melodice, pentru ca ea să rămînă bine întipărită în memoria ascultătorilor. După aceea, soliștii realizează improvizații pe această temă, unele mai apropiate de original, altele mai îndepărtate, în funcție de abilitatea improvizatorică a instrumentiștilor sau de concepția compozitorului (dacă acestea sînt scrise). Unii muzicieni numesc aceste improvizații individuale **ch.** b) Alții nu sînt de acord cu acest mod de definire: ei consideră **ch.**, pe de o parte, o improvizație colectivă ce urmează după improvizațiile soliștilor, pe de altă parte — preluarea unui refren (chiar cu unele variante orchestrale) de către ansamblu, după un șir de improvizații individuale. Credem că acest punct de vedere este mai just, întrucît noțiunea de **ch.** vizează cîntul colectiv.

CIACCONA (ital., *ciaccona*; span., *chacona*). **C.** face parte din categoria variațiunilor polifone*. Caracteristică unei **c.** „clasice" este o temă de 4—8 măsuri, într-un tempo rar și în măsură ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$. Tema se expune de obicei la bas, slujind ca fundal pentru suprapunerea celorlalte voci, care expun variațiunile ce contrapunctează tema. În linii mari, aceste elemente sînt caracteristice și passacagliei*. Pe bună dreptate, cititorii se pot întreba: care este totuși diferența între ele? Oare au dreptate cei care afirmă că între aceste două tipuri de variațiuni nu există nici o deosebire? **C.** a fost la origine un dans popular adus în Spania din Mexic, după care a trecut în Italia și Franța. Cunoscută în Spania încă din secolul XVI, atît ca dans, cît și ca piesă instrumentală ce însoțea sarabanda*, **c.** a întîlnit în Italia un dans asemănător — *passacaglia*. Muzicienii italieni — ca și cei francezi, unde, din secolul XVII, **c.** este preluată de muzica cultă, în special în balete — încep să caute elementele caracteristice pentru a le diferenția. S-a considerat, un timp, că ceea ce deosebea passacaglia de **c.** este o anacruză în melodie; sau că între ele trebuie să fie o diferență de tempo, passacaglia fiind interpretată într-un tempo mai rar. **C.** trebuia să conțină mai multe secțiuni (de regulă trei) care să se diferențieze prin contrast tonal-modal, de ex.: minor-major-minor, sau invers. Johann Sebastian Bach a intuit ca nimeni altul pînă la el elementele distinctive ale celor două tipuri de variațiuni. Dacă în privința dimensiunii temei (a numărului de măsuri— —opt), a tempoului rar și a măsurii ternare $\left(\frac{3}{4}\right)$ Bach păstrează tradiția, în schimb modul de prezentare a temei constituie un element distinctiv care le separă. La **c.**, tema apare în registrul grav (la bas), după care ea poate fi auzită și în alte registre, la alte voci, în mod curent. La passacaglie, expunerea temei în registrul mediu sau acut se face rar, și numai din necesitatea unui contrast. Uneori, tema în registrul acut intervine doar în punctul culminant al lucrării. Profilul temei, pe parcursul variațiunilor, se modifică, dar la passacaglie, oricîte transformări ar suferi tema, ea rămîne, în permanență, ușor de recunoscut. La **c.**, tema suferă în desfășurarea variațiunilor asemenea transformări, încît profilul inițial se pierde, tema putînd fi recunoscută anevoie. Doar ansamblul tuturor vocilor permite uneori să se sesizeze legătura variațiunilor cu tema. Aceste două caracteristici constituie principalele elemente de diferențiere dintre **c.** și passacaglie. *Passacaglia în do minor pentru*

orgă și c. din *Sonata pentru vioară solo în re minor* de Johann Sebastian Bach sînt modele ale genurilor respective. Analizînd *Ciaccona în re minor*, constatăm că autorul a păstrat un element tradițional, al planului tonal-modal alternativ. Lucrarea este împărțită în trei secțiuni, după următorul plan tonal: secțiunea I — *re* minor, secțiunea II — *re* major, secțiunea III — *re* minor.

CICLUL (GENUL) DE SONATĂ. În literatura muzicală, termenul de sonată* cere o precizare: este vorba de forma, sau de *genul* (ciclul) de sonată? Amîndouă sensurile au primit același nume, urmînd o dezvoltare paralelă încă din perioada în care orice muzică instrumentală se intitula *sonata*, pentru a se distinge de muzica vocală, care era desemnată printr-un nume generic — *cantata**. **C.s.** și-a precizat cel mai bine caracteristicile în secolul XVIII, în cadrul Școlii clasice vieneze, îndeosebi în creația lui Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven. Un **c.s.** este alcătuit din trei sau patru părți, urmărindu-se realizarea unei perfecte unități a contrastelor. În acest sens, putem compara **c.s.** cu o piesă de teatru în mai multe acte, fiecare act avînd o funcție bine determinată în dramaturgia spectacolului. Prima parte este de obicei scrisă în fomă de sonată* și are un caracter mai dramatic. Tempoul este mișcat, dinamic. De aici și denumirea (improprie) de *allegro de sonată*. Partea a doua realizează un contrast în expresie și mișcare. Aici predomină o atmosferă interiorizată, caracterul muzicii este prin excelență liric, rareori dramatic, într-o mișcare rară (*adagio*, *andante* etc.). Formele de lied* sau de sonată fără dezvoltare sînt specifice celei de a doua părți. Partea a treia este de regulă un menuet* sau *scherzo** (la clasici), unde tempoul și expresia caracteristică menuetului (de dans) sau vioiciunea și dinamismul din *scherzo* constrastează față de partea anterioară și, în același timp, pregătește partea a patra — finalul lucrării. Partea a patra are de regulă (la clasici) un caracter luminos, de rezolvare a contrastelor din cadrul **c.** Se folosește de obicei forma de rondo* sau temă cu variațiuni*. Nu este exclusă chiar posibilitatea unei forme de sonată*. Tematica ultimei părți este de multe ori apropiată de intonația populară, mai ales în cadrul rondoului. În multe lucrări „rolurile" părților a doua și a treia se inversează în sensul că *scherzo*-ul este partea a doua, iar andantele cea de a treia parte. În acest caz se schimbă și sensul dramaturgic al **c.s.**, dorința de a realiza contrastul cel mai pronunțat între ultimele părți. Cînd **c.s.** este alcătuit din trei mișcări, partea a doua este lentă (*andante*, *adagio*). Dinamica celor trei mișcări se bazează pe principiul contrastului de tempo: mișcat — rar — mișcat, păstrînd structurile menționate mai sus pentru primele două părți și final.

Respectarea numărului de părți (trei — patru) ale **c.s.**, precum și ale caracteristicilor clasice prezintă un pericol de manierism, pe care l-a sesizat încă Beethoven. El a modificat numărul părților din **c.**, fie reducîndu-le la două (*Sonata pentru pian în fa diez major op 78*, *op.54 în fa major* sau *op.111 în do minor*), fie amplificîndu-le la cinci părți (*Simfonia VI*, *„Pastorala"*) sau chiar la șapte (*Cvartetul de coarde în do diez minor op. 131*). Din lucrările mai apropiate de epoca noastră, exemplele de modificare a părților **c.s.** abundă. *Sonata IV pentru pian* de Aleksandr Skriabin are două părți (prima parte este un preludiu al celei de a doua). *Sonata III pentru pian* de Serghei Prokofiev are o singură parte. Contopirea diferitelor părți într-un singur flux este un alt aspect al problemei. Încă din perioada clasică, ultimele părți erau uneori sudate prin *attacca*. Franz Liszt a desăvîrșit această fuziune în *Sonata*

C

pentru pian în si minor. Şi în literatura contemporană găsim astfel de **c.s.** cu părţile „sudate". *Sonata pentru violoncel solo* de Tiberiu Olah, *Sonata pentru pian* de Myriam Marbe etc. Un element important de variere a conţinutului muzical al părţilor **c.s.** îl constituie introducerea şi a altor forme şi genuri, în afara celor amintite, ca de ex.: marş funebru, în *Sonata pentru pian op. 26 în la bemol major* de Ludwig van Beethoven (prima parte a acestei sonate este o temă cu variaţiuni), în *Sonata pentru pian în si bemol minor* de Frédéric Chopin; fugă, în ultima parte a *Sonatei pentru pian în la bemol major* de Ludwig van Beethoven, în partea II a *Sonatei pentru vioară solo* de Béla Bartók, partea III a *Sonatei pentru pian* de Aurel Stroe; *blues*, în partea II a *Sonatei pentru vioară şi pian* de Maurice Ravel; coral protestant, în coda părţii III din *Sonata pentru trompetă şi pian* de Paul Hindemith; *recitativo fantasia*, în partea III din *Sonata pentru vioară şi pian* de César Franck; serenadă, în partea II a *Sonatei pentru violoncel şi pian de* Claude Debussy; *ballata* în partea I şi *tocatta* în partea II din *Sonata pentru vioară solo* de Wilhelm Berger. Exemplele se pot multiplica. Nu lipsită de semnificaţie este includerea unor elemente programatice în unele sonate de Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Aleksandr Skriabin şi ale altora. Am spus la începutul acestui articol că **c.s.** este o *unitate* a contrastelor. Am arătat doar elementele care diferenţiază, care constituie sursa contrastului între părţi. Care sînt elementele ce sudează unitatea ciclului? În primul rînd, planul total general — relaţia dintre tonalităţile părţilor **c.s.** În accepţiunea clasică, se utilizau tonalităţi înrudite de gradul I în părţile I şi III, iar în ultima parte tonalitatea era identică cu cea din prima parte. Tradiţia de a păstra aceeaşi tonalitate pentru părţile extreme ale **c.s.** a dăinuit şi mai dăinuie şi astăzi pentru muzica tonală. Unitatea tonală este o moştenire a suitei preclasice*. Un rol important în obţinerea unei coeziuni organice a materiei sonore din care este realizată tematica părţilor îl constituie aplicarea principiului componistic al formei ciclice*, respectiv extragerea temelor dintr-o magmă comună, înrudirea, derivarea lor. Astfel se realizează un al doilea element organic al unităţii **c.s.** — prin tematica unitară. **C.s.** devine structura comună multor genuri şi specii ale muzicii de cameră şi simfonice: trio*, cvartet*, cvintet*, simfonie*, simfonietă*, concert instrumental etc. Am putea spune în acest sens că, în linii mari, o simfonie este o sonată concepută pentru orchestră.

CICLUL SUITĂ (vezi suita).

CIFRAJ. 1. Folosirea **c.** în muzică constituie o practică veche, ce se menţine — bineînţeles sub alt aspect — şi în zilele noastre. Nu este lipsit de interes să remarcăm ponderea matematicii şi în general semnificaţia cifrelor în muzică mai mult ca în ori care altă artă. Pornind de la faptul că indicarea înălţimii şi a valorii este direct legată de cifră (frecvenţe şi durate), simbolul cifrelor se extinde la intervale, treptele gamei, măsuri şi chiar la proporţiile structurilor, reprezentate în numărul de măsuri. Astăzi muzica electronică*, cea stokastică* fac apel din plin la relaţiile matematice. Nu este cazul să dezbatem rolul cifrei în muzică. Trebuie să subliniem însă că, dincolo de relaţia matematică, apare muzica (psihologic şi estetic) în această sferă, iar cifra pierde orice semnificaţie. Ceea ce ne interesează este însă **c.** care a constituit dintotdeauna un fel de stenografie muzicală. În secolele XV-XVII vechile tabulaturi* (tabele cu cifre şi litere ce trebuie combinate pentru a deduce sensul muzical al unei lucrări) au jucat un rol important în

defrișarea drumului spre o notație muzicală științifică. Mai tîrziu — în perioada Barocului*—, basul cifrat a constituit o etapă superioară în precizarea relației acordice, în melodizarea tuturor vocilor (respectiv a basului) și a trecerii spre armonia funcțională. În secolul XVIII, armonia* este o știință cu reguli precis fundamentate. O parte din acestea se referă la acorduri*, care indică raportul intervalic dintre celelalte voci și bas. De ex., cifrele $\frac{5}{3}$, alăturate unei trepte, indică starea directă a unui acord (de ex. *do—mi—sol*, respectiv distanța între sunetul cel mai grav—*do*—si al doilea—*mi*—este de terță, iar față de al treilea—sol—este de cvintă). **C.** $\frac{6}{3}$ precizează că acordul este în răsturnarea I (adică *mi—sol—do*). Intervalul între sunetul *mi* și *sol* este de terță, iar între *mi* și *do*, de sextă. **C.** $\frac{6}{4}$ este notația unui acord în răsturnarea II (*sol—do—mi*). Intervalul între sunetul *sol* și sunetul *do* este de cvartă, iar între *sol* și *mi* — de sextă. Simplificarea **c.** de mai sus, prin convenție, face ca starea directă să nu mai fie precizată în mod expres; răsturnarea I — indicată doar prin cifra 6, indicația de **c.** a răsturnării II rămînînd $\frac{6}{4}$. În acest fel este simplificat și **c.** acordurilor de septimă și ale răsturnărilor lor: 7 — starea directă, $\frac{6}{3}$ — răsturnarea I, $\frac{4}{5}$ — răsturnarea II, 2 — răsturnarea III; iar cifra 9 indică acordul de nonă. **C.** acordurilor este întotdeauna raportat la treptele unor game, care, la rîndul lor, sînt indicate prin cifre romane. **C.** treptelor în gama *do* major este următoarea:

do	re	mi	fa	sol	la	si	do	
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	(I)

În variantele melodică și armonică ale gamei minore, **c.** folosește semnele + și — sau diezul, becarul, bemolul pentru acele sunete care au fost alterate. În notele pentru chitară și acordeon indicația acordurilor se face — în cele mai multe cazuri — printr-un **c.** specific instrumentului, care, în principiu, respectă regulile de **c.** ale armoniei. **2.** Cifrele se mai folosesc pentru indicarea *digitației* celei mai adecvate în interpretarea unui fragment la pian, vioară, violă, violoncel etc.

CÎNTEC. Noțiune largă ce îmbrățișează o multitudine de piese vocale, diferite ca expresie. În mod curent, **c.** desemnează o melodie însoțită de text. El poate fi popular sau cult. În acest ultim caz, **c.** se apropie de o formă de lied*. Structura este foarte simplă, de regulă strofică*, **c.** repetîndu-se pînă la epuizarea textului. Uneori **c.** folosește forma mono- bi- sau tripartită și poate avea un refren sau o ritornelă cu care alternează.

CÎNTEC DE MASE. Gen muzical foarte răspîndit, în primul rînd în țările socialiste, **c. m.** reprezintă forma cea mai pregnantă și concisă unde se îmbină melodia și versul pentru a reda idealurile maselor. În țara noastră, **c.m.** continuă tradiția cîntecului patriotic și revoluționar*. Varietatea tematică este foarte bogată. Ea pornește de la cîntarea marilor realizări ale poporului nostru, condus de Partidul Comunist Român. Cîntecele de partid și de patrie, pentru harnicii muncitori din uzine, fabrici, mine, ogoare etc. sînt prezentate în diverse forme (vocale, orchestrale) alcătuind repertoriul curent al corurilor de amatori și profesioniste. Compozitorii români consideră o datorie de onoare crearea de cîntece melodioase accesibile, pline de

C patos şi avînt, care să mobilizeze poporul la măreaţa operă de construire a socialismului, şi comunismului. Cîntecele lui Ioan D. Chirescu, Mihail Jora, Matei Socor, Alfred Mendelsohn, Vasile Popovici, Dumitru D. Botez, Gheorghe Dumitrescu, Hilda Jerea, Teodor Bratu, Radu Paladi, Radu Şerban, Alexandru Paşcanu, Laurenţiu Profeta, George Grigoriu, Constantin Romaşcanu, Dumitru Bughici, Sergiu Sarchizov, Constantin Palade, Doru Popovici, Liviu Ionescu, Gheorghe Bazavan, Mircea Neagu, Vasile Spătărelu, Sabin Pautza şi multe altele au pătruns puternic în mase, devenind un bun spiritual al naţiunii noastre socialiste.

CÎNTEC FĂRĂ CUVINTE. Piesă instrumentală simplă, de o mare pregnanţă şi expresivitate melodică, ce se apropie de cîntecul vocal. Multe din **c.f.c.** poartă titluri ce ajută auditorul să înţeleagă mai bine conţinutul muzical. Prin aceasta se înscriu în sfera muzicii cu program*. Unul din cele mai cunoscute exemple îl constituie ciclul de 48 de piese ale lui Felix Mendelssohn-Bartholdy, intitulat *Cîntece fără cuvinte*. Structura lor se înscrie, de regulă, în sfera bipartită* sau tripartită simplă*, compusă* sau rondo*.

CÎNTEC MUNCITORESC REVOLUŢIONAR. Creaţie care prin vers şi melodie este legată de idealurile şi de lupta clasei muncitoare. Rădăcinile acestui gen sînt cîntecul popular şi cîntecul patriotic, cîntecele mişcării muncitoreşti internaţionale. În evoluţia **c.m.r.** distingem două etape. În prima perioadă a mişcării muncitoreşti, pînă la înfiinţarea P.C.R. (1921), apar cîntece în care îşi găsesc ecou idealurile socialiste de la sfîrşitul secolului XIXşi începutul secolului XX.Cităm dintre ele: *Steagul roşu*, *Marsilieza proletariatului român*, *13 Decembrie*, *Hora muncitorilor* etc. După crearea P.C.R., în **c.m.r.** creşte combativitatea şi elementul de clasă al versului, se cristalizează ţelurile mişcării muncitoreşti comuniste, apar caracteristicile principale ale cîntecului de mase. Cităm dintre cele mai cunoscute cîntece care au oglindit lupta şi idealurile mişcării muncitoreşti în epoca dintre cele două războaie şi în timpul celui de al doilea război mondial: *Doina Haşului*, *Alarmă la C.F.R.*, *Privesc din Doftana*, *Cîntecul Jiului* etc. Cîntecul *Porniţi înainte, tovarăşi* încheie, la 1944, o epocă, deschizînd larg perspectiva nouă a cîntecului de masă în ţara noastră.

CÎNTEC PATRIOTIC. Gen de cîntec foarte răspîndit ale cărui versuri cu conţinut patriotic sînt purtate de o melodie mobilizatoare. **C.p.** a fost un gen cultivat de compozitorii români înaintaşi, multe dintre creaţiile lor fiind şi astăzi cîntate de mase. Cităm dintre cele mai cunoscute **c. p.** ale acelei perioade: *Trei culori*, *Pe-al nostru steag* de Ciprian Porumbescu, *Graiul neamului* de Titus Cerne, *Pui de lei* de Ionel I. Brătianu, *Hora Unirii* şi *Sfînta zi de libertate* de Alexandru Flechtenmacher şi multe altele. Astăzi, **c.p.** se înscrie, prin conţinutul său de idei, în sfera cuprinzătoare a cîntecului de mase.

CÎNTEC POPULAR. Cel mai răspîndit gen din creaţia folclorică*.

CLASICISM (CLASIC în muzică — lat., *classicus* = exemplu, model). **1.** Este un lucru recunoscut că şi în alte domenii de arta şi literatură **c.** a fost considerat ca o concepţie estetică ideologică şi artistică sinonimă cu reflectarea în artă a tendinţelor exprimînd, în sens larg, atît un echilibru, pe deplin sesizabil, cît şi un înalt nivel de măiestrie şi de perfecţiune în realizarea capodoperei artistice. Există o perioadă clasică antică elină, dar şi o perioadă clasică

antică romană, există capodopere sau lucrări clasice ale romantismului, ale impresionismului, ale jazzului, ale cîntecului de mase. În ceea ce privește istoria culturii europene, se recunoaște unanim că putem vorbi de c. avînd în vedere exemplul concludent pe care l-a constituit orientarea apărută în secolul XVIII, în Franța, în epoca iluminismului. 2. Școala muzicală vieneză din a doua jumătate a secolului XVIII și primele decenii ale secolului XIX este socotită — pe drept cuvînt — ca principala bază a c. în muzică. Reprezentanții de seamă ai acestei școli: Joseph Haydn (1732—1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) și Ludwig van Beethoven (1770—1827), prin gîndirea muzicală înaintată a epocii și prin creațiile lor, rămase modele de perfecțiune, justifică din plin aprecierea de mai sus. Creațiile lor, prin claritatea, echilibrul și bogăția de expresie, a logicii și profunzimii de gîndire artistică, constituie o parte importantă a fondului de aur al literaturii muzicale universale. Dezvoltarea și cristalizarea unor forme și genuri muzicale în cadrul școlii vieneze (liedul*, sonata*, cvartetul*, simfonia*, concertul*, divertismentul* etc.) au impulsionat evoluția muzicii culte europene pînă în zilele noastre. Recunoscînd meritele deosebite ale lui Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven, trebuie să avem în vedere că perioada c. nu poate fi limitată numai la personalitatea lor. Operele celorlalți compozitori ai acestor perioade, din care am cita doar pe Muzio Clementi (1752—1832), au fost puse în umbră pe nedrept de creațiile celor trei mari muzicieni, și au rămas în cea mai mare parte necunoscute marelui public. Trecînd în revistă întreaga perioadă ce a precedat apariția Școlii muzicale vieneze, considerăm că un gînditor, reformator și profund creator de operă cum a fost Christoph Willibald Gluck (1714—1787) ar trebui socotit drept compozitor reprezentativ al perioadei c., și nu ca un exponent al perioadei de sfîrșit a Barocului*. În aceeași categorie merită a fi inclus și Philipp Emanuel Bach (1714—1788), eminent teoretician și compozitor. Este adevărat că ne-am obișnuit a-i considera pe mai toți compozitorii ce au trăit în perioada respectivă drept c. Întrucît Școala muzicală vieneză din secolele XVIII și XIX a reușit să facă o sinteză a mai multor tendințe observate și dezvoltate pe parcurs de decenii (tematica*, dezvoltarea simfonismului*, predominarea stilului omofon*, logica și funcționalitatea tonală*, cristalizarea formelor* și genurilor* muzicii culte de cameră, instrumentală și orchestrală) și prin toate acestea să influențeze întreaga creație a muzicii, nu ne putem închipui o dezvoltare muzicală pentru acea perioadă pe alte coordonate decît cele ale c. vienez. 3. Printr-o lărgire a accepțiunii termenului de c. în muzică, compozitorii care au creat în perioada preclasică, ca și genurile specifice acestei peperioade, pot fi considerați c. De ex. Johann Sebastian Bach, personalitatea cea mai de seamă a perioadei Barocului, este considerat, pe drept, compozitor c. Se are în vedere, în acest caz, perfecțiunea, înaltul nivel de măiestrie artistică al lucrărilor sale, exemplu și model pentru toți compozitorii. În aceeași ordine de idei, termenul de suită preclasică* — cum este de altfel corect — unii îl înțeleg drept suită c., întrucît a fost primul ciclu* muzical instrumental care a influențat dezvoltarea ulterioară a unor genuri și forme muzicale apărute în perioada c. 4. Aprecierea de c. se mai dă acelui compozitor care, prin creația și activitatea sa, a contribuit la formarea școlii muzicale naționale a țării sale.

Pe linia celor spuse pînă aici, redăm și un citat din George Enescu care ne va ajuta să înțelegem într-un sens mai larg noțiunea de clasicism:

C

„După părerea mea, clasicismul nu e decît consacrarea capodoperelor. Lucrările perfecte din punct de vedere estetic și emotiv devin după oarecare trecere de timp clasice. Eroare că clasicismul reprezintă un model stabil; *Petruşka* lui Stravinski nu a devenit oare clasică?" (*Rampa*, 1925).

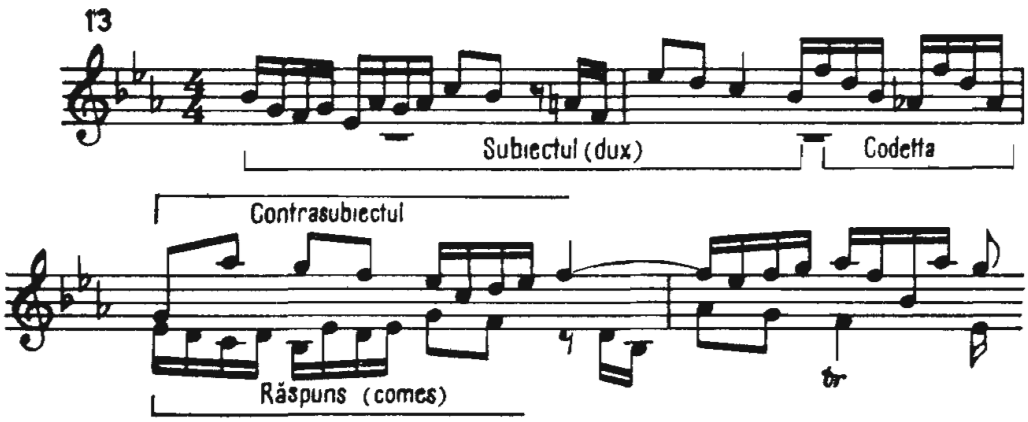
CLUSTER (engl.). Efect sonor, obținut prin suprapunerea (pe plan vertical și orizontal) a mai multor tonuri și semitonuri, sau numai semitonuri. **C.** poate fi precizat prin scrierea tuturor notelor, dar de obicei, pentru simplificare, se marchează limitele superioară și inferioară ale intervalului în care se înscrie. El poate fi precizat din punct de vedere al valorii, deci ritmic, sau este lăsat la liberul arbitru al interpreților.

CODĂ (lat., *cauda*; ital., *coda* = coadă, sfîrșit). De cele mai multe ori, o piesă muzicală conține la sfîrșit o încheiere denumită **c.** Funcția ei este de a sublinia tonalitatea lucrării și de a impune atmosfera caracteristică încheierii unei piese. De regulă, **c.** își trage seva muzicală din tematica piesei. Rar se întîmplă ca într-o **c.** să apară elemente tematice noi. În forma de sonată* specifică pentru Joseph Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart, nu găsim în **c.** elemente deosebite; ea se rezumă la o mică lărgire a ideii muzicale din concluzie*, urmărind, în primul rînd, întărirea tonalității de bază. Lui Ludwig van Beethoven îi revine meritul de a fi spus ceva nou și în această direcție. În primul rînd, a considerat **c.** ca un element distinct în cadrul formei de sonată. Tot ce survine în discursul muzical după terminarea reprizei* ține de **c.** O simplă comparație între sfîrșitul expoziției* și cel al reprizei ne ajută să determinăm momentul în care începe **c.** Prezența unei cadențe instrumentale la sfîrșitul reprizei unei părți de concert instrumental nu trebuie să ne deruteze. În acest caz, **c.** începe după cadență*. În al doilea rînd, amploarea pe care o capătă **c.** în unele sonate și simfonii l-a determinat pe Romain Rolland să afirme că „la Beethoven, forma de sonată are uneori patru secțiuni, și nu trei" (expoziție*, dezvoltare*, repriză* și **c.**!). Sau putem considera **c.** uneori ca o a doua dezvoltare, urmînd în genere structura acesteia. O analiză atentă scoate în evidență acea particularitate a dezvoltării, împărțirea în trei faze*, care este proprie și **c.** Cele trei faze îndeplinesc următoarele funcțiuni în **c.**: prima fază prezintă elementul sau elementele tematice cuprinse în **c.**, faza a doua permite o amplificare tematică și chiar modulații*, iar faza a treia reprezintă încheierea propriu-zisă, care urmărește întărirea tonalității inițiale odată cu sfîrșitul piesei (părții), orice procese modulatorii din acest moment fiind excluse. În forma de fugă*, nu de puține ori repriza sau încheierea este urmată de o **c.**, care se recunoaște prin pedala pe tonică. În unele cazuri, încheierea poate coincide cu **c.**, ca în Fuga I din *Clavecinul bine temperat* de Bach (vol. I).

CODETTA (ital.). Mic fragment care facilitează intrarea răspunsului* în cadrul unei expoziții de fugă*. Uneori, din punct de vedere metric, sau al poziției vocilor, sfîrșitul subiectului* nu favorizează intrarea imediată a răspunsului. **C.** înlesnește depășirea acestui moment incomod. De exemplu, *Fuga în fa major* din *Clavecinul bine temperat* (vol. I).

Uneori, sfîrșitul subiectului nu este propice din punct de vedere melodic-tonal intrării răspunsului. Există fugi în care subiectul modulează spre o tonalitate mai îndepărtată, nepregătind, sau mai bine zis împiedicînd intrarea răspunsului la dominantă. În acest caz, **c.** reechilibrează corelația tonală dintre subiect și răspuns în conformitate cu planul tonal al fugii. De

exemplu, *Fuga VII în mi bemol major* din primul volum al *Clavecinului bine temperat*:



COLIND (COLINDĂ). Vechi cîntec popular de urare. Colindătorii cîntă în grup, trecînd pe la casele oamenilor — în special în noaptea de Anul nou — pentru a le ura viață fericită și îmbelșugată. Există c. cu subiect religios și c. laice, de origine străveche. Melodica simplă și expresivă, bazată pe una sau mai multe formule ritmice, ca și culoarea modală ușurează reținerea și transmiterea c. pe cale orală. Linia melodică, structura frazelor* și factura * ritmică diferă de la o regiune la alta. Pregnanța tematică, expresivitatea melodică a c. s-au impus atenției multor compozitori: George Enescu, Mihail Jora, Mihail G. Andricu, Dimitrie Cuclin, S. Drăgoi, Marțian Negrea, Ion Dumitrescu, Corneliu Dan Georgescu etc. au folosit în lucrările lor fie teme autentice populare, fie o tematică proprie în spiritul c.

COMĂ (ital.). În muzica netemperată, grație atracției dintre sunetele sensibile* și contrasensibile, se creează o diferență intonațională slab perceptibilă între sunetele pe care temperarea* le-a redus la o identitate sonoră (enarmonie*). **C.** este egală cu a noua parte dintr-un ton diatonic și este diferența intonațională între semitonul* cromatic și cel diatonic.

COMES (lat. = însoțitor). O temă de fugă* apare în cadrul expoziției* în două ipostaze. Prima sa expunere, de obicei monodică, în tonalitatea inițială, poartă denumirea de subiect* sau *dux* (conducător), iar a doua prezentare — la dominantă — se numește răspuns* sau c. (însoțitor, vezi ex. 13.)

COMPLEMENT CADENȚIAL. La sfîrșitul unei idei muzicale (perioade*) apar cîteodată un șir de cadențe avînd funcția de întărire a tonalității cu care se încheie respectiva structură. O *perioadă* poate fi *închisă* (cadența finală apare în tonalitatea în care a fost expusă ideea muzicală) sau *deschisă* (desfășurarea muzicală indicînd o modulație a cărei consecință se observă în cadenta finală, ce apare într-o altă tonalitate). În acest ultim caz se cere aducerea unui șir de cadențe armonice pentru a se fixa precis — fără nici-un echivoc — tonalitatea de încheiere a respectivei idei muzicale. (A se analiza măsurile 17—18—19—20 din prima parte a *Sonatei pentru pian în la major op. 2 nr. 2* de L. v. Beethoven, unde prima expunere a temei principale, începută în *La*, de la măsura 9, modulează la sfîrșit la dominantă.)

C

CONCERT (lat., *concertare* = a se întrece; ital., *concerto* = înțelegere, armonie). **1.** Interpretarea unei lucrări sau a mai multora în fața publicului în sala de concert, într-o emisiune la radio sau televiziune. **2.** Gen muzical, compoziție scrisă pentru unul sau mai mulți soliști, aceștia fiind acompaniați de către o orchestră simfonică sau de cameră. Se scriu și **c.** pentru orchestră. **C.** este un gen accesibil și apreciat de iubitorii de muzică pentru că, pe de o parte, transmite un conținut mai lesne de înțeles, iar pe de altă parte, permite relevarea calităților expresive și tehnice ale interpreților. Stilul concertistic și genul de **c.** s-au dezvoltat îndeosebi în ultimele secole, datorită unor factori obiectivi și subiectivi. Dezvoltarea științei muzicale și perfecționarea intrumentelor, apariția unor instrumente noi au creat premisele necesare pentru conturarea genului.Cu toate că secolele XVII și XVIII — perioada Barocului* — reprezintă etapa de afirmare a genului, trebuie precizat că anumite particularități pot fi observate cu mult înainte. În momentul cînd la unul sau la altul dintre instrumente s-a putut reda în condiții optime (expresive și tehnice) o melodie, iar restul instrumentelor au acompaniat, baza obiectivă materială pentru dezvoltarea genului a fost fixată. Ca elemente subiective subliniem, în primul rînd, dorința de afirmare a soliștilor, eforturile lor pentru îmbogățirea mijloacelor de expresie. Rezultatele acestor căutări au fost cît se poate de fructuoase. În al doilea rînd, necesitatea îmbogățirii repertoriului a cerut o conlucrare activă între interpret și compozitor, care s-au influențat reciproc. Nu întîmplător instrumentiști valoroși din secolele trecute au preferat să-și compună singuri **c.**, după cum mulți compozitori erau totodată virtuozi de renume. Problematica **c.**a necesitat și a dus la realizarea unei simbioze între polifonie* și armonie*, caracteristică ce se menține pînă în zilele noastre. Nu mai puțin importantă a fost fixarea cadrului structural, cristalizarea formelor apte de a cuprinde conținutul specific **c.** Un rol important — istoric și stilistic — l-a avut un gen muzical cunoscut din secolul al XVI-lea în Italia sub denumirea de *concerto*. **C.** era prin excelență un gen polifonic vocal; uneori se adăugau vocilor și ansamblul instrumental, iar caracteristica principală o constituia dialogul între grupele vocale, între voci și formația instrumentală. De ex., cunoscutele *Concerti* pentru voci și instrumente de Andreea și Giovanni Gabrieli (1587). Influența motetului*, a madrigalului* și a basului *continuo** era vizibilă. **C.** vocal s-a extins asupra muzicii instrumentale, și, odată cu afirmarea acesteia, apar și evoluează succesiv cele două tipuri principale de **c.**: *concerto grosso* și **c.** *clasic*. a) *Concerto grosso* sau „marele c." este specific perioadei în care predomina stilul polifonic, dar conținînd și multe elemente proprii omofoniei, în ceea ce privește planurile tonale, precum și o linie melodică principală, cîntată de unul sau mai multe instrumente, în timp ce restul ansamblului acompania (atribut stilistic al omofoniei). **C.g.** a apărut și s-a dezvoltat în secolul XVII și XVIII, și pentru prima oară această denumire apare într-o lucrare a lui L. Gregori în Italia. Compozitorii italieni — maeștrii ai genului — au realizat lucrări apreciate și în zilele noastre. Să cităm pe Archangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Antonio Vivaldi, urmați de Benedetto Marcello, Francesco Geminiani, Pietro Antonio Locatelli și alții. În Germania, **c.g.** a cunoscut de asemenea o mare răspîndire prin lucrările lui Georg Philipp Telemann, dar cea mai înaltă treaptă de realizare este atinsă în opera lui Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Händel (acesta din urmă și în Anglia). **C.g.** a avut un număr variabil de părți: la început — cinci mișcări, și era destinat orchestrei

de coarde, după care mişcările s-au redus la trei-patru, iar formaţia a devenit mixtă, prin introducerea instrumentelor de suflat. Din cele şase *Concerte brandenburgice de* Johann Sebastian Bach, numai două sînt scrise pentru orchestră de coarde (nr. 3 şi 6) şi numai primul are patru mişcări (a patra fiind un menuet), restul de cinci c. avînd doar trei părţi. Este cazul să amintim că atît trio-sonata*, cu cele trei mişcări componente, cît şi suita preclasică* au influenţat structura şi profilul **c.g.** prin procedee specifice muzicii polifone, cum sînt: canonul*, *fugato**, şi caracteristicile intonaţionale ale dansurilor preluate din suită, ca: menuetul, poloneza*, sarabanda*, giga* etc. Unul dintre elementele definitorii ale **c.g.** este dialogul între *concertino* (solist sau grup solistic) şi *ripieno* (ansamblul orchestral). b) Denumirea de *concert clasic* vine de la faptul că Wolfgang Amadeus Mozart a definitivat — în noile condiţii istorice ale Şcolii clasice vieneze — noul tip de **c.** Pregătirea acestei etape a fost anticipată şi dezvoltată de Johann Sebastian Bach şi Antonio Vivaldi, prin reducerea numărului de părţi la trei, prin statuarea unui singur solist, prin precizarea mai distinctă pe care au cunoscut-o planurile tonale, precum şi elementele de structură ale unor părţi. Meritul lui Wolfgang Amadeus Mozart constă în conturarea ciclului din trei mişcări pe baza principiului de contrast între părţi, mişcat — rar — mişcat,şi fixarea structurilor după un plan deja prezent în lucrările de cameră şi orchestrale ale lui Joseph Haydn: partea I — formă de sonată*, partea II — formă de lied*, sonată fără dezvoltare* sau temă cu variaţiuni*, partea III — formă de rondo*, rondo-sonată*, sonată sau temă cu variaţiuni. Mai mult, adaptarea formei de sonată la necesităţile expresive ale c., în funcţie de componenta solist — ansamblu, l-a determinat pe Wolfgang Amadeus Mozart să aducă unele modificări. Între acestea, esenţială este dubla expoziţie*, a orchestrei şi a solistului. Prima expoziţie, prezentată de orchestră, desfăşoară uneori exact tematica ce va fi ulterior expusă şi de solist, dar fără obligativitatea contrastului tonal (tema secundară poate să apară în tonalitatea temei principale). Scopul urmărit era familiarizarea auditorilor cu tematica şi atmosfera primei secţiuni a **c.**, şi solistul căpăta un răgaz necesar acomodării cu scena, cu publicul din sală, intra în atmosfera lucrării, după care putea să treacă la prezentarea celei de a doua expoziţii, de fapt, începutul formei de sonată propriu-zise. O practică îndelungată a dovedit utilitatea primei expoziţii cu rol de introducere (cu particularităţile enunţate mai sus), chiar dacă unii compozitori au modificat ideea de la care a pornit Wolfgang Amadeus Mozart. Un caz de repetare a tradiţiei clasice îl constituie *Concertul pentru violoncel şi orchestră* de Antonin Dvorak. Un alt element novator al lui Wolfgang Amadeus Mozart constă în sensul nou pe care l-a dat concluziei* expoziţiei. Într-o formă de sonată, rolul concluziei este de a linişti atmosfera expoziţiei. odată cu imprimarea tonalităţii temei secundare*. Urmărind să creeze un cadru favorabil relevării calităţilor interpretative ale soliştilor, Wolfgang Amadeus Mozart a considerat necesară *dinamizarea* concluziei, şi nu liniştirea ei, realizînd totodată o legătură strînsa între expoziţie şi dezvoltare. Păstrînd, în principiu, rolul armonic al concluziei, el a introdus pasaje de virtuozitate, cu elemente tehnice specifice instrumentului solist. Cele două particularităţi ale formei de sonată adaptate **c.** au fost, în linii mari, preluate de Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Piotr Ilici Ceaikovski etc. Şi, pentru a încheia cu transformările impuse formei de sonată specifică c., trebuie să amintim şi *cadenţa** instrumentală. De fapt, o regulă care să precizeze nu-

C mărul de cadențe ale unui c. nu există. Din practică, se poate afirma că un c. trebuie să aibă cel puțin o cadență de amploare, în prima parte, parte în care forma de sonată îi favorizează prezența în condiții optime. Cadențele ce pot apărea în partea II sau III sînt de regulă mai reduse ca proporție. Cadența este o desfășurare muzicală liberă ca formă și cu caracter improvizatoric, unde autorul (interpretul) realizează o sinteză intonațională, ritmică și armonică a elementelor constitutive tematice, atît din punct de vedere expresiv, cît și tehnic. Totodată i s-a stabilit locul — înainte sau după repriză. Cu toate acestea, există destule excepții, dintre care semnalăm doar una: *Concertul nr. 4 pentru pian și orchestră* de Ludwig van Bethoven, unde cadența apare la începutul c. Deoarece cadența nu are o structură fixă, iar planul ei tonal este foarte liber, ea nu poate fi inclusă în nici una din secțiunile formei de sonată, indiferent de locul unde apare. Să amintim că, pe vremuri, compozitorii nu-și scriau cadențele, ci lăsau pe seama soliștilor improvizarea lor. Un solist cu o bună și multilaterală pregătire muzicală putea păstra unitatea de expresie, improvizînd cadența în spiritul dramaturgiei c. În caz contrar, cadența apărea ca un episod rupt de context, solistul urmărind să-și etaleze propriile calități tehnice. Deși Wolfgang Amadeus Mozart nu era de acord cu această practică — curentă în vremea sa —, din diferite motive nu și-a compus cadențele c. sale. Meritul de a fi hotărît și creat tradiția ca însuși compozitorul să scrie cadențele îl are Ludwig van Beethoven. Istoria dezvoltării c. a cunoscut, în decursul anilor, multe aspecte. Începînd cu Ludwig van Beetoven, care a introdus în c. principiile simfonismului, se poate observa cum fiecare nouă etapă în evoluția muzicii se reflectă și în modul de transformare a c. Să amintim perioada romantică, în care Franz Liszt încearcă să îmbine în c. particularitățile poemului simfonic*, gen fundamentat teoretic și realizat practic de el. Remarcăm noua concepție pe care a dat-o genului, prin *Concertul în mi bemol major pentru pian și orchestră*, de a închega într-o singură mișcare tot fluxul muzical, sudînd între ele secțiuni contrastante. Acest procedeu îl observăm și la Robert Schumann în *Concertul pentru violoncel și orchestră*, și se menține pînă în secolul nostru. Un exemplu contemporan este *Concertul pentru pian și orchestră în re bemol major* de Serghei Prokofiev. Încercarea lui Felix Mendelssohn-Bartholdy de a suprima expoziția orchestrei (*Concertul pentru vioară în mi minor*) nu a fost îmbrățișată de compozitori, întrucît necesitatea introducerii, ca și timpul de acomodare acordat solistului nu pot fi trecute cu vederea. Sudarea ultimelor părți între ele, din același *Concert pentru vioară*, a găsit ecou la mulți compozitori. Literatura concertistică pentru pian s-a îmbogățit prin cele două c. pentru pian scrise de Frédéric Chopin. O particularitate a acestora este lipsa cadențelor, lipsă justificată poate de ponderea extrem de largă a părții instrumentului solist. Prin c. pentru vioară și pentru pian, Johannes Brahms realizează o sinteză a gîndirii muzicale polifone și omofone, bazată pe o profundă concepție simfonică. *Concertul pentru pian și orchestră în si bemol major*, conceput în patru părți, este denumit de unii comentatori — pentru amploarea și profunzimea gîndirii muzicale — drept o „simfonie cu pian obligat". Perioada impresionistă aduce în domeniul c. o linie plină de culoare și dinamism, împletită cu interesante elemente de virtuozitate, pe care o observăm în primul rînd în concertele pentru pian de Maurice Ravel. De asemenea, noile tendințe ale Școlii dodecafonice vieneze se materializează în c. lui Arnold Schönberg (vioară și orchestră, pian și orchestră), dar în special în *Concertul pentru*

vioară şi orchestră de Alban Berg, unul din cele mai izbutite realizări în acest gen ale secolului nostru. Acest **c.** constituie şi un exemplu de abandonare a poziţiei rigide în ceea ce priveşte serialismul* şi atonalismul*, şi reabordare a elementelor proprii armoniei* (centrări funcţionale tonale) necesitate de expresie. Şcoala rusă şi sovietică, preluînd în mod creator tradiţiile clasice, a dezvoltat genul **c.** pe noi coordonate. Îmbinarea tematicii de esenţă populară cu cerinţele formelor clasice a dus la realizarea unor lucrări mult apreciate. *Concertul pentru vioară şi orchestră* şi *Concertele pentru pian şi orchestră* de Piotr Ilici Ceaikovski sînt piese intrate în repertoriul oricărui solist. **C.** pentru pian de Serghei Rahmaninov, Serghei Prokofiev, Dmitri Şostakovici, Aram Haciaturian, Dmitri Kabalevski, Serghei Slonimski se impun tot mai mult în repertoriul genului. Vrem să remarcăm un aspect nou utilizat de Dmitri Şostakovici în primul din **c.** pentru vioară şi orchestră: autorul a reactualizat forme vechi într-o manieră şi scriitură muzicală contemporană. Alcătuit din patru mişcări: *Nocturnă, Scherzo, Passacaglia* şi *Burlesca*, **c.** s-a impus cu deosebit succes pe plan mondial. Pentru a întregi aceste imagini a **c.** contemporan, cităm un număr de compozitori ale căror lucrări au intrat şi s-au menţinut în repertoriul soliştilor: Igor Stravinski, Karl Szymanowski, Béla Bartók, Paul Hindemith, Benjamin Britten, George Gershwin, Aaron Copland. Nu putem încheia această succintă prezentare fără a evidenţia influenţa muzicii de jazz în muzica simfonică şi îndeosebi în **c.** Cităm cîteva exemple: *Concertul pentru jazzband* (1945), *Ebony-Concerto* de Igor Stravinski şi *Concertul pentru două orchestre*, una clasică, şi alta de jazz, de Rolf Liebermann (1954), fără solist. Aceste lucrări extind anumite caracteristici ale **c.**, proprii solistului, la întregul ansamblu. Elementele de polifonie se îmbină cu cele omofone, obţinîndu-se acea sinteză de limbaj şi formă, atît de necesară şi atît de mult căutată în secolul nostru. Un singur exemplu concludent: *Concertul pentru orchestră de coarde* de Béla Bartók (1943). În ceea ce priveşte pe compozitorii români, trebuie să remarcăm că genul **c.** a fost larg utilizat pentru cele mai diverse instrumente. Unii dintre ei au obţinut succese remarcabile — dovadă, Premiul „Reine Marie Jose" obţinut de Anatol Vieru cu *Concertul pentru violoncel şi orchestră* (1962), Premiul de compoziţie de la Bruxelles atribuit lui Wilhelm Berger în 1966 pentru *Concertul pentru vioară şi orchestră*. Menţionăm **c.** scrise de: Dimitrie Cuclin, Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Nicolae Buicliu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Dumitru Capoianu, Mircea Basarab, Wilhelm Demian, Adrian Raţiu, Cornel Ţăranu, Liviu Glodeanu, Nicolae Brînduş, Petra Carmen-Basacopol etc. O concepţie muzicală subtilă, prin alegerea unui bocet ca element tematic de bază care generează majoritatea ideilor muzicale, găsim în *Concertul pentru dublă orchestră de cameră şi oboi* de Theodor Grigoriu (1957). Alcătuit din trei mişcări contrastante şi structurate după principiul clasic: partea I formă de sonată, partea II formă de lied, iar partea III formă de rondo-sonată, în care dezvoltarea cuprinde şi un episod D, Concertul oferă posibilitatea sesizării multiplelor transformări melodice-ritmice-armonice-contrapunctice-orchestrale la care este supusă ideea muzicală de bază prezentată în introducere de cele două orchestre. De fapt, ideea urmărită de autor se cristalizează cel mai bine în partea III, unde se observă cum de la *bocet* se trece spre un *cîntec frenetic*, prin *ideea de dans*. *Concertul pentru clarinet şi orchestră* de Aurel Stroe constituie o reuşită deplină a autorului, atît în ceea ce pri-

C veşte găsirea unor posibilităţi originale de tratare a instrumentului solist privind elementele de tehnică şi expresie mai puţin folosite, cît şi în preluarea şi adoptarea la necesităţile sale de expresie a unor factori tradiţionali, cum ar fi: cîntarea în terţe, acumulările dinamice, cadenţele solistice, monodia acompaniată şi, în sfîrşit, un mod original de folosire a unui centru tonal. De asemenea, un rol deosebit îl capătă elementele modale, care întregesc fluxul sonor dîndu-i o mare expresivitate. Desfăşurarea muzicală cu o multitudine de monostructuri ce se articulează într-o amplă linie arhitectonică dezvăluie sonorităţi pline de profunzime, dînd acestui concert un farmec deosebit şi asigurîndu-i aprecierea unanimă a iubitorilor muzicii. Şi în genul c. pentru orchestră de coarde, compozitorii români au compus numeroase lucrări, interpretate frecvent în ţară şi peste hotare. Cităm pe: Tudor Ciortea, Paul Constantinescu, Sigismund Toduţă, Ion Dumitrescu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Remus Georgescu etc.

CONCERTINO (ital.). 1. Formă redusă a genului de concert*. Un ex., *Concertino pentru harpă, cvintet de suflători, contrabas şi xilofon*, op. 30 (1969) de Petra Carmen-Basacopol. 2. În cadrul genului de *Concerto grosso** există un permanent dialog între solişti şi ansamblul orchestrei. Grupul de solişti este denumit c., iar ansamblul — *ripieno**.

CONCLUZIE. Termen care defineşte ultima secţiune dintr-o expoziţie* (repriză*) a formei de sonată*. C. apare după expunerea temei secundare* sau grupului tematic secundar. Rolul ei este de a întări tonalitatea temei sau a grupului secundar, de a încheia expoziţia. Această secţiune se recunoaşte prin caracterul cadenţial determinat, prin prezenţa acordurilor. C. poate avea sensuri dinamice diferite, opuse chiar. Ca încheiere a expoziţiei, într-o sonată, simfonie, cvartet, c. linişteşte atmosfera; ca încheiere a reprizei unui concert*, c. sporeşte dinamica discursului muzical. Fireşte, această deosebire nu este absolut obligatorie. În unele sonate* există două c., a doua fiind foarte scurtă şi concisă. Datorită acestui aspect, anterior ea purta denumirea de codă*, termen impropriu avînd în vedere că o codă nu poate apărea decît la sfîrşitul unei piese muzicale. Teoreticienii s-au pus de acord în a considera, în astfel de situaţii, prima c. ca fiind a temei sau a grupului secundar, şi a doua a întregii expoziţii. C. poate avea o temă proprie, de sine stătătoare, sau derivată din ideile muzicale ale expoziţiei. La diferite epoci, compozitorii (Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, George Enescu) au folosit în c. elemente ale temei principale; în acest mod se asigură o unitate tematică între sfîrşitul şi începutul expoziţiei. Un exemplu interesant sub acest aspect îl găsim în *Sonata II pentru vioară şi pian* (partea I) de George Enescu. În practica muzicală se foloseşte curent termenul de *temă conclusivă*. Se are în vedere nu secţiunea respectivă dintr-o expoziţie de sonată, ci o temă cu caracter de încheiere. O asemenea temă conclusivă poată apărea în forma de sonată, după grupul principal, sau în orice altă formă, de ex. după refrenul* unui rondo*.

CONCRETĂ (MUZICĂ CONCRETĂ). Termen apărut în Franţa în anul 1948, introdus de Pierre Schaeffer, de fapt primul teoretician şi autor de m.c. M.c. urmăreşte realizarea, folosind aparatura electronică, a unor noi valenţe sonore, prin intermediul spectrului, vibraţiilor şi dinamicii specifice, coordonîndu-le şi direcţionîndu-le după intenţia autorului. În practica curentă autorii lucrărilor de acest gen pornesc sau de la sunete muzicale determinate

(uneori o temă sau un fragment muzical), sau preiau zgomote din natură, de pe stradă, din fabrici, zgomote de motoare de avion etc., supunîndu-le prelucrărilor electronice amintite mai sus. Trebuie precizată diferența dintre **m.c.** și *muzica electronică*. **M.c.** se obține din prelucrarea magnetică a zgomotelor și sunetelor nemuzicale. Suprapunerile și diformările acestora se îmbină cu redarea directă a zgomotelor, rezultînd o pastă sonoră cu multe stridențe, dar și variată în culori spectrale. De fapt, ideea nu este cu totul nouă. La începutul secolului XX, un curent denumit *bruitism* (corespondent al futurismului în plastică) a preconizat introducerea zgomotelor ca element determinant în muzică, eliminînd sau limitînd sunetul muzical. Programul acestei orientări a fost formulat în anul 1909 de F.T. Marinetti și, cîțiva ani mai tîrziu, de Fr. B. Protella (1913). Liderii acestui curent considerau că vechile principii de compoziție, pe bază de idei muzicale*, dezvoltări tematice*, relații funcționale*, nu mai corespundeau noii epoci, în care industrializarea se afirma atît de puternic, cu largi implicații în viața socială, în concepțiile și idealurile oamenilor. Muzica electronică pură urmărește realizarea unei gîndiri muzicale bazate pe prelucrări de benzi magnetice, filtre etc. În acest caz se poate alcătui și o partitură, unde sunetele muzicale se îmbină cu notațiile specifice electronice. Fără îndoială, este destul de complicat să se facă distincție între aceste două profiluri — **m.c.** și electronică —, granițele între ele fiind uneori greu de precizat. Prin intermediul aparatelor, sunetele muzicale (sau zgomotele) pot căpăta potențe noi de timbru (culoare), durată, intensitate. Disocierea sunetelor și recompunerea lor poate fi realizată pe alte coordonate, total diferite de cele proprii muzicii clasice. Sensibilitatea autorului, cunoștințele sale tehnice și bineînțeles aparatura de care dispune devin hotărîtoare în realizarea acestui gen de muzică. Ca o nouă sursă de spectre sonore, **m.c.** își găsește justificare și poate fi folosită în emisiunile de radio și televiziune, ca fundal sonor în filme etc. Rămîne de văzut în ce măsură rezultatele de pînă acum îndreptățesc totuși denumirea de „muzică"; și mai importante sînt opiniile pozitive sau negative care îndreptățesc înțelegerea perspectivelor ei. Poate fi socotită **m.c.** drept o *artă* a sunetelor în sensul curent al termenului? Nu este vorba numai de o poziție estetică, artistică, pe care o dorim afirmată, sau de gradul de conservatorism ori de modernism al unui compozitor sau muzician față de acest fenomen. Din noianul de răspunsuri posibile alegem doar unul plin de semnificație. În urmă cu vreo 15 ani se discuta posibilitatea ca, într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, orchestrele simfonice să fie în bună parte desființate și înlocuite cu aparate electronice. Să auzi, de ex., un flaut cîntînd sunete joase, pe care în realitate instrumentul nu le poate produce, alte combinații de timbruri interesante care prezintă o tentație mare. Un singur lucru s-a trecut cu vederea: că la aceste instrumente cîntă *oamenii*, fiecare cu sensibilitatea, puterea de înțelegere și de redarea unei partituri, cu pregătirea sa instrumentală sau vocală. Nu este imposibil să admitem că electronica poate concura, dar nu înlocui, pe cei ce s-au pregătit ani de zile pentru a interpreta muzică. Perfecțiunea electronică rămîne un dat obiectiv, rece, ori muzica începe nu de la citirea notelor, ci de la *interpretarea* lor. Astfel privită problema, concretismul rămîne doar un aspect colateral, posibil, și nicidecum un înlocuitor în totalitate al artei muzicale. Este puțin probabil că omenirea va renunța la audiția unei simfonii de Ludwig van Beethoven în interpretarea unor Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, George Georgescu sau a altor mari maeștri conducînd orchestre celebre pentru a o asculta în realizare electronică, ce ar putea stirni, pentru moment, curiozitatea, dar fără să trezească în rîndul ascul-

C tătorilor acea desfătare estetică propriu-zisă, autentică. Se va răspunde că **m.c.** nici nu urmărește acest lucru, zona ei de afirmare fiind cu totul alta. Subscriem la această părere și, în consecință, rămînem la punctul de vedere spus anterior, că **m.c.** poate exista ca o realizare tehnică aparte, posibilă a fi transmisă la radio sau televiziune, ca muzică de fond la unele spectacole de teatru, în muzica de film etc.

CONDAC. Gen muzical specific muzicii bizantine*, apărut între secolele V și VII și a cărui denumire a fost încetățenită abia în secolul IX. **C.** mai era cunoscut și sub denumirea de imn, psalm, laudă etc.

CONDUCT (lat., *conductus*). **C.** a apărut la sfîrșitul secolului XII și începutul secolului XIII ca o formă de legătură între organum* și motet*. Deși la început a fost interpretat monodic, ulterior a devenit o piesă vocală polifonă. La baza sa exista, de cele mai multe ori, un ritm bine conturat, uneori apropiat de marș, iar textul, de origine latină, era strofic. Conținutul strofelor putea fi religios, dar și laic. **C.** era folosit uneori ca marș în procesiuni sau ca o piesă de legătură între diferite cîntece liturgice. **C.** avea de regulă o melodie clară, ușor de reținut, ceea ce facilita răspîndirea lui. Un ritm uniform, ca și textul comun tuturor vocilor ușurau înțelegerea și memorizarea sa. Mai tîrziu, motetul a început să se impună ca gen, cînd una din vocile **c.** a purtat un text diferit față de celelalte.

CONGA. Dans popular, originar din Cuba, într-un tempo potrivit sau mișcat (o variantă de rumbă*), în măsură binară $\left(\frac{2}{4}, \frac{4}{4}\right.$ sau $\left.\frac{2}{2}\right)$, cunoscut și răspîndit în lumea întreagă mai ales în anii 40. Denumirea vine de la un tip de tobă mică, acoperită numai în partea superioară, foarte răspîndit la unele popoare din Africa și America Latină, instrument care acompania dansul.

CONSONANȚĂ și **DISONANȚĂ** (franc., *consonace* și *dissonance*, de la lat. *consono* = sunete ce *sună* bine împreună și *dissono* = sunete disparate). În teoria și practica muzicală, termenii de **c.** și **d.** se întîlnesc frecvent. În studiul teoriei și al armoniei, prin **c.**, într-un sens mai restrîns, se înțelege o sonoritate „plăcută" a unui interval sau acord, iar în opoziție cu ea, **d.** presupune o sonoritate dură, aspră, „neplăcută". Noi renunțăm la explicația „plăcut" și „neplăcut", deoarece ea presupune o apreciere subiectivă, și opinăm pentru explicația: **c.** = *stabilitate*, **d.** = *mobilitate*, necesitatea de a se ajunge la stabilitate prin rezolvarea* intervalelor sau a acordurilor **d.** Reamintim cititorului intervalele **c.**: *perfecte* — prima, octava, cvinta, cvarta; *imperfecte* — terța, sexta; și **d.**: secunda, septima și toate intervalele *mărite* și *micșorate*. Pentru a fi explicate din punct de vedere acustic, **c.** și **d.** cer o determinare pe bază de comparație a vibrațiilor sunetelor care alcătuiesc intervalele și acordurile aparținînd celor două categorii sonore. În acest fel se poate stabili științific, matematic, diferențele dintre ele. Din punct de vedere psihologic, comparația întrunește o doză de subiectivism, întrucît reacția unui auditor față de opoziția **c.** — **d.** depinde de posibilitățile sale de recepție, de cultura sa muzicală și de contextul în care apar **c.** și **d.** Înțelegerea și folosirea adecvată a intervalelor și acordurilor **c.** și **d.** constituie factorul determinant în realizarea compozițiilor ce se înscriu în albia muzicii tonale sau modale. Adepții și teoreticienii muzicii atonale* recomandă în mod deliberat folosirea, pe cît

posibil, numai a intervalelor și a acordurilor **d.**, denumite *agregate sonore*, rezultat al egalizării funcționale între **c.** și **d.**, al emancipării **d.** de sub tutela **c.** Firește, la polul opus se situează poziția celor ce doresc menținerea raportului **c.** — **d.** în funcție de relațiile tonale. Dar în practica muzicală a secolului nostru putem observa o întrepătrundere a acestor două tendințe, și mai puțin extremele (ultraclasicizante sau moderniste). În fond, împărțirea intervalelor și acordurilor în **c.** și **d.** este o lege a procesului de creație, pentru că este greu de conceput o muzică fără contraste. Nu putem ocoli nici din punct de vedere didactic această separare, a cărei logică nu poate fi contestată, ea fiind absolut necesară învățămîntului muzical. Este cazul să amintim că înseși noțiunile de **c.** și **d.** au cunoscut în decursul istoriei — după cum cunosc și astăzi — multiple interpretări. Să ne limităm în a aminti că, într-o bună parte a evului mediu, terțele și sextele erau considerate **d.**, iar în regulile contrapunctului sever cvarta perfectă era de asemenea tratată drept **d.** În *Liber de arte contra puncti* (manual de contrapunct), publicat în anul 1477 de flamandul Johannes de Verwere (Tinctoris), găsim următoarea explicație: „Atunci cînd îmbinarea sau amestecul (de sunete contrapunctate, n.n.) sună plăcut, se va numi **c.**; din contra, dacă va suna dur și neplăcut, se va numi **d.**" După cum se observă, elementul subiectiv a fost preluat și menținut pînă în zilele noastre ca principalul „argument". *Realizarea artistică a unor opere muzicale constituie criteriul suprem, „adevărul" cu privire la* **c.** *și* **d.**

CONTINUO — Vezi *bas cifrat*.

CONTRADANS — Vezi *angleză*.

CONTRAEXPOZIȚIE. Secțiune neobligatorie în fugă*. Ea apare la sfîrșitul expoziției* (după prezentarea temei* la toate vocile), și are următoarele caracteristici: același plan tonal ca și expoziția, cel puțin pentru primul subiect* și răspuns*; o intrare în minus față de numărul celor din expoziție — de ex. dacă expoziția a avut patru intrări, în **c.** vor apărea doar trei; vocile care au expus subiectul în cadrul expoziției prezintă răspunsuri în **c.**, și invers. Scopul urmărit de **c.** este de a înlesni fiecărei voci posibilitatea de a expune atît subiectul, cît și răspunsul. Un exemplu, din multe altele, *Fuga XVIII la trei voci* din *Clavecinul bine temperat* (vol. I) de Johann Sebastian Bach: în expoziție, sopranul prezintă subiectul, altistul — răspunsul iar, basul — subiectul; în **c.**, altistul prezintă subiectul, iar basul — răspunsul. În fugile lui Johann Sebastian Bach întîlnim excepții și în privința principiilor de organizare a **c.** Un asemenea caz îl constituie *Fuga XI la trei voci* din *Clavecinul bine temperat* (vol. I). Urmînd regula arătată mai sus, **c.** trebuia să conțină două intrări, întrucît fuga este scrisă la trei voci. Dar în această fugă **c.** cuprinde patru intrări, deci o intrare în plus față de expoziție, și nu una în minus.

CONTRAPUNCT (lat., *punctum contra punctum* = punct contra punct, sau notă contra notă). Procedeu de creație ce a predominat în viața muzicală timp de sute de ani și al cărui rol este și astăzi deosebit de mare. Uneori, se folosește cu același sens termenul de polifonie*, deși accepțiunea acestui cuvînt este mai cuprinzătoare. 1. Pornind de la originea cuvîntului, prin **c.** se înțelege prezentarea simultană a două sau a mai multor melodii, fiecare cu profilul ei, dar împreună conducînd spre conturarea unei imagini expresive bine determinate.

C

Definiția aceasta este specifică și polifoniei. 2. **C.** este o disciplină muzicală, care are drept obiect studiul *îmbinării* vocilor după reguli precise, urmărind obținerea unei sonorități* de o deosebită pregnanță și expresivitate. Studiul **c.** *sever* îmbrățișează melodica modală, diatonică prin care se evită relațiile armoniei* funcționale. **C.** este totodată linia melodică construită în dependență față de o melodie dată — *cantus firmus**. Drept punct de plecare, **c.** sever pornește de la creația vocală a lui Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594) și a discipolilor săi, iar teoretizarea stilului (a școlii respective) o găsim reflectată în tratatul lui J. Fux (1660—1741), *Gradus ad Parnasum*, lucrare apărută în anul 1725. (Nu este singurul tratat care analizează polifonia perioadei respective, dar unul dintre cele mai importante). Pornind de la o scriitură simplă la *două* voci, J. Fux recomandă realizarea lor prin intermediul a cinci feluri de exerciții, denumite *specii**. Important în teoria lui J. Fux este modul de contrapunctare a *cantus firmus*-ului, îmbinarea și interdependența ritmică, poziția sau, mai bine zis, integrarea (relațiile dintre) intervalelor consonante și disonante în regulile stabilite. **C.** la *trei* și *patru* voci menține aceleași reguli și, în plus, dă unele indicații în legătură cu dublările de voci. *Specia I* cere un **c.** de o notă contra notă din *cantus firmus*, deci valori egale între melodia dată și **c.** Recomandă folosirea intervalelor consonante, cu excepția cvartei, care este socotită disonantă, ca interval armonic, în **c.** sever. În **c.** la trei și mai multe voci se poate folosi și cvarta. *Specia II* indică un **c.** de două note egale față de una din *cantus firmus* (două doimi față de o notă întreagă). Se pot folosi și intervale disonante ca note de pasaj* pe timpi slabi, bineînțeles pregătite și rezolvate. *Specia III* cere un **c.** de trei-patru sau mai multe note egale față de una din *cantus firmus*. Disonanța se realizează și din note de schimb (broderii), și nu numai pe timpi slabi, folosind formula *cambiata*. „Prin cambiată, înțelegem o figură melodică în care o pătrime disonantă, neaccentuată, apare în mers treptat coborîtor și care, în loc să continue acest mers, face un salt de terță, tot coborîtor, urmat apoi de un pas de secundă suitor, obținîndu-se astfel rezolvarea întîrziată a disonanței" (Knud Jeppesen. *Contrapunctul*, pag. 6). *Specia IV* cuprinde un **c.** de două note contra una din cîntul dat, dar decalate prin sincopă. De fapt, o mutație cu jumătate de măsură spre dreapta a **c.** primei specii. În acest caz apar disonanțe pregătite prin sincope și care pot fi rezolvate inferior sau superior, pe jumătatea a două a măsurii. *Specia V*, denumită **c.** *înflorit* (*contrapunctus floridus*) sau mixt, permite îmbinarea speciilor anterioare. În această situație, ritmul poate fi folosit liber. Regulile stilului sever în **c.** se extind și asupra principiilor de realizare a imitațiilor*, canonului* și, în mod special, asupra fugii*. **C.** *liber*, dezvoltat în secolul XVII, se bazează pe conducerea vocilor în funcție de relațiile armonice ale modului major și minor și nu respectă legile de folosire și rezolvare a disonanțelor proprii stilului sever. Apariția stilului liber în **c.**. a fost determinată de necesități de expresie noi, ce se opuneau — mai mult sau mai puțin — regulilor rigide impuse de teoreticienii **c.** sever. În creațiile lui Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Händel găsim nenumărate exemple de **c.** liber, deși se găsesc, în aceeași măsură, și exemple de aplicare a principiilor **c.** sever. Interesantă este constatarea că toți teoreticienii polifoniei — indiferent de nuanță, de la conservatori la moderniști — își justifică punctele de vedere referindu-se la creația lui Johann Sebastian Bach. În practica muzicală există numeroase și variate mijloace de relizare a **c.**, fapt care permite o îmbogățire pe multiple planuri a expresiei muzicale. Prezentăm cîteva variante de **c.** a) **C.** *dublu* cere o astfel de îmbinare a vocilor care să permită

schimbarea poziției între ele, menținîndu-se melodiile realizate. În acest sens, c. dublu trebuie să respecte anumite rezerve față de unele intervale, care, prin inversarea poziției vocilor (răsturnare), pot deveni intervale disonante (de ex. cvinta, interval consonant, dă prin răsturnare cvartă — interval disonant). C. dublu poate fi realizat la diferite intervale: octavă (cel mai frecvent), decimă, duodecimă. Procedeul c. dublu își găsește o largă utilizare în formele polifonice, cu deosebire în fugă. Pe baza aceloraşi principii şi reguli generale se poate realiza c. *triplu* la trei voci (vocile își schimbă pozițiile în trei); de asemenea, c. *cvadruplu* la patru voci. b) C. în *mişcare contrarie* sau *în oglindă* se obține prin desfășurarea în mişcare contrarie a vocilor, cu menținerea exactă a ritmului, a două melodii. c) C. prin *augmentare* sau *diminuare* presupune o melodie contrapunctată de similara ei în valori duble sau înjumătățite. d) C. *liniar*: principiu în cadrul c. liber ce a căpătat, în secolul nostru, o amplă dezvoltare. Liniile melodice evoluează pe linie orizontală în mod relativ independent, indiferent de rezultatele armonice obținute. e) C. *orizontal mobil* — practică folosită frecvent în fugă, unde un contrasubiect (c. ce se menține) poate apărea în a doua sau a treia expunere la alt interval față de cel utilizat prima oară. În asemenea situații se folosește şi mutația metrică, în sensul că se poate schimba locul de intrare al c. de pe un timp al măsurii pe altul. În acest caz raportul de interval se menține invariabil pe tot parcursul. Dacă acest raport se schimbă, atunci denumirea corectă a procedeului va fi c. *vertical mobil* (sonoritatea pe verticală va fi diferită).

BIBL. Comes, Liviu. *Melodica palestriniană*. București, Edit. muz., 1971. Eisikovits, Max. *Polifonia vocală a Renașterii*. Buc., Edit. muz., 1966. Grigoriev, S. şi Müller T. *Manual de polifonie*. Buc., Edit. muz., 1963. Jeppesen, Knud. *Contrapunctul*. Buc., Edit. muz., 1967. Negrea, Marțian. *Tratat de contrapunct şi fugă*, Buc., E.S.P.L.A., 1956. Toduță, Sigismund. *Formele muzicale ale Barocului*, vol. I, Buc., Edit. muz., 1969.

CONTRASUBIECT. Element tematic în fugă* ce reprezintă contrapunctul* la temă — linia melodică pe care o continuă o voce după prezentarea subiectului* sau a răspunsului*. Rolul c. este de a crea, împreună cu tema, o unitate de expresie şi totodată să înfățişeze o linie melodică proprie. C. derivă, de cele mai multe ori, din temă, iar din punct de vedere ritmic, se observă predilecția pentru o mişcare complementară care să „umple" momentele de stagnare (sunete ținute) ale temei. Uneori prin c. se obțin inflexiuni armonice, cum se poate observa în expoziția primei fugi din *Clavecinul bine temperat* de Johann Sebastian Bach. Acest exemplu capătă o semnificație deosebită, datorită lipsei oricărui interludiu*. Întrucît prima expunere a unui subiect de fugă este — de regulă — monodică, c. apare odată cu primul răspuns. O fugă la patru voci poate avea trei c. Ele pot fi diferite ca profil melodico-ritmic, şi se pot menține — sau nu — pe parcursul întregii piese. În *Fugile XVII în la bemol major* şi *XX în la minor* din *Clavecinul bine temperat* nu se păstrează nici un c., în schimb, în *Fuga II în do minor* ambele c. se mențin. De asemenea, în prima *Fugă* din ciclul *Preludii şi fugi* de Dmitri Şostakovici două c. se mențin.

COOL JAZZ (engl. = jazz răcoros). Este un gen opus „jazzului fierbinte" din perioada anilor 1925—1935 şi tendinței *bop* din anii 1945—1947. C. j. s-a dezvoltat ca urmare a unei viziuni noi, propagate de muzicienii Leste Young, Miles Davis, J.J. Johnson, John Lewis, Herbie Steward, Al. Cohn,

C

Lee Konitz, Lennie Tristano, Gerry Mulligan etc., care, aprofundînd resursele jazzului contemporan, ajung la concluzia că latura ţipătoare, expresionistă, nu mai corespunde necesităţilor estetice şi expresive. Ei se orientează spre o tematică interiorizată, sonorităţi mai sobre, suple, deschizînd muzicii de jazz perspective de îmbogăţire a conţinutului, printr-o integrare a mijloacelor polifonice*, a bitonalismului* şi a altor cuceriri ale tehnicii muzicale. Datorită profilului său aproape cameral, unii cercetători subliniază amprenta intelectualistă a noului curent. Un nou element apare şi în domeniul *vibrato*-ului, atît de pregnant şi specific pentru concepţia *hot**. Pe linia sonorităţilor estompate, *vibrato*-ul devine aproape imperceptibil, discret. Această tendinţă favorizează o execuţie care lasă cîmp liber expresiei, fără „efecte" exterioare. Orchestra se reduce ca număr, dar îşi diversifică sonoritatea, prin introducerea cornului, a tubei, renunţîndu-se la chitară. Criticii curentului c.j. reproşează lipsa de preocupare pentru fantezia creatoare, pentru improvizaţii şi pentru o factură ritmică pregnantă.

COR (ANSAMBLU CORAL) (grec., *choros*). În Grecia antică, practica muzicii vocale se îmbina armonios cu mişcarea şi dansul. Dezvoltarea ulterioară a muzicii vocale, atît în cadrul bisericii cît şi în cel laic, i-a permis ca, nu de puţine ori, să devină elementul determinant în evoluţia muzicii europene. În decursul vremurilor s-au cristalizat mai multe posibilităţi de organizare a c. Cel mai des folosit a.c. este cel mixt, alcătuit din soprane şi altiste, tenori şi başi. Fiecare voce se poate la rîndul ei diviza; astfel c. capătă următoarea configuraţie: soprane, mezzo-soprane, altiste, contralte, tenori I, tenori II, baritoni şi başi. O altă formă de alcătuire a c. o constituie cea numai de femei, de bărbaţi sau de copii. Cînd c. nu este acompaniat ia denumirea de *a cappella**. C. se împart în camerale, cu un număr redus de cîntăreţi, sau ample. În practica muzicală întîlnim uneori şi termenul de c. *dublu*: ansamblul se divide în două grupe, fiecare avînd partitura sa de executat. În şcoli, fabrici, cămine culturale au luat fiinţă sute de c. de amatori care participă activ la viaţa culturală muzicală a patriei noastre. Alături de acestea, c. profesioniste duc o bogată activitate artistică concertistică. Literatura pentru c. de toate speciile este extrem de variată, în forme şi genuri diferite. Structura predilectă pentru piesele c. este cea strofică*, adică alternanţa mai multor strofe de text pe o melodie comună cu un refren*, cu text şi melodie identică. Se întîlnesc destul de des diferite forme de lied*, rondo*, formă liberă*, ca părţi componente ale unor lucrări mai mari din genul vocal-simfonic*, operă*, operetă*.

CORAL (lat., *cantus choralis* — cîntare corală; grec., *choros* — cor). Structura c. este fixată de sensul şi de corespondenţa muzicii cu versul. C. este în acelaşi timp un gen, prin particularităţile sale de conţinut (meditaţie, linişte, reculegere etc.). Ritmul este determinant în conturarea unui c.; de cele mai multe ori nu este prea variat. Predomină valorile mari egale (notele întregi, doimile, pătrimile, optimile). C. *„Auf mein Herz mit Freuden"* de Johann Sebastian Bach poate fi citat pentru simplitatea liniei sale melodice şi ritmice. În schimb, c. *„Christ ist erstanden"* conţine o varietate mai mare de valori: note întregi, doimi, pătrimi, optimi şi şaisprezecimi. C. are întotdeauna o expunere melodică simplă şi este interpretat de c. mixt. În evul mediu, c. era cîntat la unison în bisericile catolice, şi pe mai multe voci (c. mixt) la protestanţi. Importanţa c. a crescut foarte mult după Reforma lui Martin

Luther (1484—1546). El și-a dat seama de puternica influență și rolul pe care muzica îl poate avea în practica de cult. Fiind în același timp și un mare iubitor de muzică, Martin Luther a cules melodii profane foarte răspîndite, cărora le-a adaptat texte bisericești. Mai mult, a și compus unele melodii necesare cultului. Cunoscînd o mare pondere în muzica bisericească, c. va căpăta ulterior o largă răspîndire și în muzica laică. Să cităm în primul rînd compozițiile și prelucrările de coral realizate de Johann Sebastian Bach (modele ale genului) pentru slujbele religioase și cuprinse în misse*, psalmi*, imnuri*, fugi* etc. În funcție de genul sau de forma care se realiza avînd la bază c., au apărut: *Choralkantate, Choralphantasie, Choralfuge, Choralvorspiele* (cantată de c., fantezie de c., fugă de c., preludiu de c.). C. în muzica instrumentală constituie, în multe cazuri, temă* pentru realizarea unui șir de variațiuni, ca de ex.: *Variațiunea canonică pentru orgă* scrisă de Johann Sebastian Bach pe tema c. „*Vom Himmel hoch da komm' ich her*". Johannes Brahms, în ultima parte a *Simfoniei IV*, realizează un ciclu de 32 de variațiuni polifonice* pe baza coralului „*Nach Dir, Herr*", din *Cantata nr. 150* de Johann Sebastian Bach. Felix Mendelssohn-Bartholdy, în *Sonata VI* pentru *orgă*, scrie un ciclu de variațiuni avînd ca temă c. „*Vater unser im Himmelreich*". Și muzica contemporană cunoaște numeroase cazuri în care c. este folosit drept temă. Paul Hindemith, în *Sonata pentru trompetă și pian*, folosește c. „*Alle Menschen müssen sterben*" în coda părții III. Dar c., ca structură de sine stătătoare, fără nici o legătură cu vreun text religios, a fost și este folosit de numeroși muzicieni pentru redarea unei atmosfere sobre, profunde, de meditație. Drept ex., cităm partea II din *Simfonia IX* de Antonin Dvořak, partea II din *Simfonia XV* de Dmitri Șostakovici, partea IV din *Simfonia IV* de Wilhelm Berger, finalul din *Simfonia IV* de Doru Popovici.

COTILLON (franc.). De origine franceză, cunoscut din secolul XVIII, c. este un dans de societate, apropiat ca profil — și uneori identificat — cu *country dance** englez sau francez. A cunoscut o mare popularitate la mijlocul secolului XIX pentru că încorpora în mișcarea generală a dansului și alte ritmuri: de vals, mazurcă, polcă, galop etc. Se dansa de către un număr variat de perechi (de la patru în sus). Prima pereche de dansatori prezenta mișcările specifice, pe care toți ceilalți participanți trebuia să le imite.

COUNTRY DANCE (vezi angleza).

COURANTA (franc., *courante*). Dans popular de origine franceză, cunoscut din secolul XVI, în tempo vioi (*vivace, allegro vivace*) și în măsură ternară $\left(\frac{3}{4}, \frac{3}{8}, \frac{3}{2}\right)$. Din secolul XVII, c. stilizată, polifonizată, a fost introdusă în suita preclasică*, ca a doua mișcare după allemandă* și înainte de sarabandă*. Forma este bipartită*, iar linia melodică are uneori ca particularitate o mișcare uniformă de optimi sau triolete de optimi. În secolele XVII și XVIII c. a cunoscut o largă răspîndire în Italia (în anul 1630 M. Pesenti publică *Correnti alla francese*). Archangelo Corelli a folosit c. în *Concerto grosso op. 6*. Acest dans apare, de asemenea, și în alte lucrări instrumentale ale compozitorilor italieni (sonate, concerte).

CROMATISM (CROMATIZARE) (grec., *chroma* = culoare). Prin c. se înțelege o alterare suitoare sau coborîtoare a unor sunete izolate sau a unor

fragmente muzicale. În cazul c. unor game întregi, avem în vedere împărțirea tonurilor gamei diatonice în semitonuri, semitonurile naturale rămînînd neschimbate. Prin c. ascendentă a unui sunet, se creează sensibile*, iar prin c. descendentă — contrasensibile. Gama cromatică este alcătuită din 12 semitonuri: 7 diatonice și 5 cromatice.

CUPLET (franc., *couplet* = strofă). Din timpuri mai vechi și pînă în zilele noastre, c. este o formă muzicală prin care se cîntă textul unei strofe*. Melodia unui c. se repetă de mai multe ori, în funcție de numărul strofelor. Uneori, c. sînt urmate de ritornellă*, un fragment muzical concis, interpretat de ansamblul instrumental, vocal sau de un instrument ce acompaniază c. (chitară, acordeon, pian etc.). Vechea formă de c. din cîntecele populare franceze a influențat apariția rondoului*. În momentul cînd ritornella a căpătat o imagine muzicală pregnantă, dinamică și o funcțiune armonică bine precizată, s-a transformat în refren*. Sînt și alte elemente ce au influențat apariția formei de rondo, dar pecetea metamorfozei descrise mai sus se vede clar din faptul că structura* unui rondo este explicată prin îmbinarea de refrene și c.

CVARTET (ital., *quartetto*; franc; *quatuor*; germ; *quartett*; engl; *quartet*)· 1. Compoziție scrisă pentru patru muzicieni, fiecare interpretînd o linie muzicală proprie. Cea mai obișnuită formație este *cvartetul de coarde*, alcătuit din două violine, violă și violoncel. O variantă a sa este *cvartetul cu pian* — violină, violă și violoncel. Există și cvartete scrise pentru suflători: flaut, oboi, clarinet și fagot (vezi M. Andricu, *Op. 104*, 1968), sau concepute pentru patru instrumente de același fel, cum ar fi *Cvartetul pentru patru tromboni* de Eugen Bozza (1905). O altă variantă este *cvartetul vocal* — alcătuit din voci feminine: două soprane, mezzo-soprană și contralto, din voci bărbătești: doi tenori, bariton și bas sau mixt: soprană, alto, tenor, bas. Dar există și cvartete vocal-instrumentale. Un asemenea exemplu ar fi *Cvartetul* lui Aurel Stroe scris *pentru voce, clarinet, flaut și harpă*. Dăm și un exemplu de cvartet alcătuit din instrumente diferite, cum este cel scris de P. Hindemith *pentru pian, violină, violoncel* și *clarinet*.

2. Gen al muzicii de cameră ce a cunoscut o amplă dezvoltare în cadrul școlii muzicale vieneze (clasice), pornind în primul rînd de la sinteza realizată de J. Haydn (1732—1809). După cum se știe, acesta a preluat o serie de concluzii (înnoiri) de la predecesorii săi, atît din școala italiană, cît și din școala de la Mannheim. De exemplu: Giuseppe Tartini (1690—1770) și Alessandro Scarlatti (1660—1725) cu tipul de „Sonata a quatro" din creațiile lor, Giovanni Battista Sammartini (1700—1775) cu ale sale *Concerti grossi* cu solo-urile pentru cvartetul de coarde, Luigi Boccherini (1743—1805) cu peste 90 de cvartete de o mare varietate de substanță și structură; să amintim și cîteva nume de prestigioși compozitori ai școlii de la Mannheim, ca de exemplu: Cristian Cannabich (1731—1738). Karl Stamitz (1746—1801), C.G. Toeschi (1722—1788) etc.

J. Haydn este primul care dă formă definitivă și stabilește ciclul de sonată pentru diferite formații de cameră, inclusiv cvartet. El fixează principiul de structurare a cvartetului de coarde la patru mișcări, dintre care prima, *Allegro*, va fi scrisă în formă de sonată, partea a doua, *Andante*, în formă de lied, partea a treia, *Menuet*, iar partea a patra în formă de sonată, rondo, rondo-sonată, temă cu variațiuni. Bineînțeles că atît structurile, cît și numărul mișcărilor nu sînt întotdeauna aceleași, dar principiul enunțat

s-a impus și păstrat multe decenii. Desigur, tradiția clasică nu este un dat obligatoriu, rigid; ea a fost preluată și adaptată în mod creator de majoritatea compozitorilor în funcție de necesitățile de exprimare, de epoca istorică în care au trăit. Să amintim doar două exemple: L.v. Beethoven în *Cvartetul în do diez minor op. 131* aduce șapte mișcări cu următorul profil: partea I, *Adagio ma non troppo e molto espressivo*, are formă de fugă; partea II, *Allegro molto vivace*, formă de sonată; partea III, *Allegro moderato*, este o trecere spre partea IV, *Andante, ma non troppo e molto cantabile*, o temă cu șapte variații; partea V, *Presto*, este un *Scherzo*; iar partea VI, *Adagio quasi un poco Andante*, o introducere spre final, partea VII, *Allegro*, care este scrisă în formă de sonată. Béla Bartók în *Cvartetul nr. 4* stabilește ciclul de sonată din cinci mișcări: partea I, *Allegro*, formă de sonată; partea II, *Prestissimo*, este un *scherzo*; partea III, *Non troppo lento*, o formă liberă alcătuită din mai multe recitative în stil popular; partea IV, *Allegretto*, tot un *scherzo* cu formă tripartită compusă; iar în partea V, *Allegro molto*, se îmbină elemente de sonată cu cele de lied tripartit compus.

•

Școala muzicală românească datorează foarte mult lui George Enescu, pentru că cvartetul format de el, și care îi purta numele, a popularizat în țara noastră cele mai importante lucrări din literatura clasică și contemporană. Interpretările sale au constituit modele de referință pentru școala interpretativă românească.

De asemenea, ca autor a patru cvartete, două cu pian (*op. 16 nr.1 în re major* și *op. 30 nr.2 în re minor*) și două pentru coarde (*op. 22 nr.1 în mi bemol major* și *nr.2 în sol major*), George Enescu a deschis perspective noi școlii autohtone de compoziție.

Tradiția creată de George Enescu (ca și a predecesorilor săi — George Stephănescu, Constantin Dimitrescu, Eduard Caudella etc.) a fost continuată cu mult succes de compozitorii: Mihail Jora, Marțian Negrea, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Ionel Perlea, Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, Marcel Mihalovici, Diamandi Gheciu, Ludovic Feldman, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Mircea Chiriac, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Aurel Stroe, Dumitru Capoianu, Doru Popovici, Radu Paladi, Mihai Moldovan, Vasile Spătărelu, Sabin Pautza etc.

CVINTET (ital., *quintetto*; franc., *quintette*; germ., *quintett* — de la lat. *quintus* = al cincilea). **1.** Compoziție scrisă pentru cinci interpreți. În practica muzicală există mai multe tipuri de cvintete, și anume: *Cvintet de coarde*, alcătuit din violina I, violina II, viola I, viola II și violoncel; violina I, violina II, violă și două violoncele; violina I, violina II, violă, violoncel și contrabas. *Cvintet cu pian*, alcătuit din violina I, violina II, violă, violoncel și pian. *Cvintet de suflători*, alcătuit din flaut, oboi, clarinet, fagot și corn, sau două trompete, corn, trombon și tubă. *Cvintete mixte*, alcătuite din violină, violă. violoncel, flaut sau clarinet și pian etc. De asemenea, există cvintete vocale, alcătuite din voci feminine, bărbătești ori mixte.

2. Principiul ciclului de sonată cu structurile și mișcările enumerate în articolul despre cvartet se aplică întocmai și în cazul cvintetului. Cităm cîteva dintre cvintetele compozitorilor ce cunosc o largă apreciere în viața muzicală: W.A. Mozart — *Cvintet în si bemol major* pentru clarinet, 2 violine, violă și violoncel; L.v.Beethoven — *Cvintet op. 16* pentru pian, oboi, clarinet,

C fagot și corn; Fr. Schubert — *Cvintet în do major* pentru două violine, violă și două violoncele; J. Brahms — *Cvintet în si minor op. 115* alcătuit din patru mișcări. În schimb, *Cvintetul cu pian în fa minor* de C. Franck este structurat în trei mișcări.

*

În muzica românească, creația de cvintete cunoaște o dezvoltare mare începînd cu generațiile dintre cele două războaie mondiale și pînă în zilele noastre: George Enescu, Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin (cu o alcătuire foarte interesantă ca sonoritate: piculină sau flaut, corn englez, pian, trombon și tubă sau contrafagot), Tudor Ciortea, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Liviu Comes etc. În mod special, apariția în ultimele decenii a unor formații alcătuite din pasionați muzicieni: *Cvintetul de suflători „George Enescu"*, *Muzica Nova*, *Armonia*, *Concertino* a determinat o creștere numerică și, în special, valorică a lucrărilor de acest gen. Printre compozitorii care au scris pentru aceste formații, cităm pe Ludovic Feldman, Tudor Ciortea, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Myriam Marbe, Dnmitru Bughici, Aurel Popa, Liana Șaptefrați etc.

D

DA CAPO (**D.C.** — ital. = de la început). Indicație care solicită reluarea de la început a unei piese. Dacă se dorește reluarea unui fragment pînă la momentul în care se încheie piesa, notat cu *Fine*, se notează **D.C.** *al Fine*. O reluare integrală a piesei de la început nu modifică structura ei în esență. Dar o reluare a unei secțiuni (*D.C. al Fine*) poate modifica arhitectonica lucrării.

DAL SEGNO 𝄋 (ital. = de la semn.) Notație prin care se indică reluarea de la un anumit punct însemnat prin 𝄋 . Ca și în cazul precedent, această reluare poate modifica structura piesei.

DECLAMAȚIE (lat., *declamatio*; franc., *declamation* = recitare). **1.** Din secolul XVIII, în operă sau operetă actorii pot continua expunerea textului printr-o recitare — **d.**, în timp ce orchestra continuă partea muzicală în sonorități scăzute, realizînd o muzică de fond*. **D.** pe muzica de fond se numește melodramă*. (A nu se confunda **d.** cu recitativul*.) În spectacolele teatrale sau de estradă pot apărea episoade unde accentul cade pe recitarea actorilor (uneori momente melodramatice sau patetice). Rolul muzicii este de a sublinia și a susține atmosfera propice recitărilor. Se obține în acest fel o încărcătură afectivă puternică necesară dezvoltării conflictului dramatic din scena respectivă. **2.** O practică obișnuită astăzi este recitarea poeziilor (la radio sau televiziune) pe un fond muzical adecvat conținutului versurilor.

DE DOI. Joc de perechi, în tempo mișcat (*allegretto*, *allegro* și mai rar *presto*), în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$. Forma melodiei este bipartită*, iar perioadele se împart, de obicei, în două fraze de cîte patru măsuri. Valorile de note frecvente sînt optimile și șaisprezecimile, și doar încheierea se realizează printr-o pătrime. Jocul este răspîndit mai mult în Banat, dar se practică în mai toată țara (Suceava, Pitești, Hunedoara etc.). Se dansează cu pași mărunți și repezi. În funcție de ritmul muzicii, apar anumite accente, subliniate de dansatori prin bătăi de picior. O mișcare caracteristică pentru acest joc este trecerea fetei pe sub mîna partenerului.

D

DEZVOLTARE. Secţiunea a doua a formei de sonată*, plasată între expoziţie* şi repriză*. Aici au loc transformările cele mai importante din punct de vedere tematic, ritmic şi armonic ale elementelor prezentate în expoziţie. Dar în **d.** pot apare şi teme noi, a căror expunere poartă denumirea de episod*. În prima *Sonată pentru pian în fa minor* de Ludwig van Beethoven găsim, în ultima parte, o formă de sonată unde **d.** începe cu un episod. În dramaturgia formei de sonată, **d.** reprezintă momentul de prelucrare a elementelor tematice, în contrast cu expoziţia şi repriza, care constituie secţiuni de expunere şi reexpunere a ideilor muzicale. Pe un alt plan şi pe alte dimensiuni se reeditează principiul estetic al formei tripartite*, unde contrastul dintre stabilitate şi dinamică este „rezolvat" prin revenirea pe un plan calitativ superior a stabilităţii în repriză. Elementele determinante ale unei **d.** sînt instabilitatea tonală şi prelucrarea temelor. Practica muzicală cunoaşte o varietate foarte mare în conceperea unei **d.** Reguli anumite de elaborare a unei **d.** nu există. Intenţiile compozitorului, ponderea acordată **d.** în dramaturgia muzicală a formei de sonată sînt hotărîtoare pentru realizarea acestei secţiuni. Aşa cum s-a arătat mai sus, orice element tematic din expoziţie poate fi prelucrat în **d.**, fie în forma sa iniţială, fie detaşîndu-se anumite fragmente melodice, sau chiar numai motive* sau celule*. Deşi în foarte multe **d.** elementele care compun temele principale şi secundare ocupă un rol preponderent, sînt cazuri cînd pot fi folosite elemente din punte* (cînd are temă proprie) sau din concluzia temei secundare (ca, de ex., în *Sonata pentru pian în re major* K.V. Nr. 311 de Wolfgang Amadeus Mozart). Deşi forma de sonată clasică aparţine prin excelenţă stilului omofon, în **d.** putem întîlni diferite mijloace şi procedee specifice polifoniei, cum ar fi: *imitaţia**, *canonul**, *fugato*-ul*. Cităm în acest sens finalul *Sonatei pentru pian op. 101* de Ludwig van Beethoven, unde **d.** se realizează pe baza unui *fugato* liber. Desigur, transformările tematice ar deveni monotone dacă nu ar avea un suport armonic bogat şi variat. Se pot da multe exemple de modulaţii în cadrul **d.**: din cvintă în cvintă, din cvartă în cvartă, terţe mari şi mici, secunde mari şi mici, ascendente sau descendente. Reţete în această direcţie nu există. Ceea ce se constată frecvent la clasici, romantici şi chiar la compozitori mai apropiaţi de vremea noastră, care nu au părăsit principiul tonalismului, este evitarea tonalităţii de bază pentru a nu se rata efectul urmărit prin reîntîlnirea ei în repriză. În situaţiile în care tonalitatea de bază nu poate fi evitată, ea este folosită în mod pasager, pe o durată foarte scurtă şi pe timpi slabi. Datorită transformărilor tematice, a modulaţiilor armonice permanente, urmărirea discursului muzical, mai bine-zis a organizării **d.**, este mult îngreunată. Datorită planului tonal mereu mobil şi uneori echivoc, **d.** nu poate avea o formă determinată. Din analiza sonatelor clasice şi, în special, din analiza lucrărilor beethoveniene, s-a ajuns la concluzia că aici **d.** se împărţea în trei faze* sau cicluri. Acest principiu a fost preluat de mulţi compozitori, şi poate fi observat în sonatele lui Johannes Brahms, Piotr Ilici Ceaikovski, César Franck, Gustav Mahler, George Enescu, Dmitri Şostacovici etc. Chiar dacă **d.** conţine mai multe sau mai puţine faze, structurarea ei în trei cicluri constituie şi azi o posibilitate de organizare ce se impune. Să urmărim, în continuare, funcţiile fazelor. *Prima fază* face legătura între sfîrşitul expoziţiei şi centrul **d.** Întrucît trecerea este liniştită, treptată (de cele mai multe ori), putem vorbi de o fază de acumulare. Ex,. *Sonata pentru pian op. 28*, partea I, de Ludwig van Beethoven. În cazul în care compozitorul urmăreşte realizarea unui contrast puternic între sfîrşitul expoziţiei şi începutul **d.** (ca în prima parte din *Simfonia VI* de Piotr Ilici Ceaikovski), calitatea

amintită mai sus a primei faze se transformă în contrariul ei. *Faza a doua* constituie elementul central al **d.** Aici au loc transformările tematice, armonice și ritmice mai pronunțate. Tensiunea și dinamica fluxului muzical este foarte evidentă. Drept ex. cităm partea III din *Sonata pentru pian op. 27* nr. 2 de Ludwig van Beethoven (de la măsura 71), unde faza a doua prelucrează tema secundară. *Faza a treia* este de regulă o anacruză* pentru repriză. În aceste condiții se urmărește doar pregătirea printr-o pedală*, pe dominantă, a tonalității de bază, cu care începe repriza (vezi *Sonata pentru pian op. 53* de Ludwig van Beethoven, de la măsura 143). Modulațiile sînt excluse, sau admise doar cu caracter pasager în această fază, deși unele prelucrări tematice pot continua. Cu toată ponderea ei apreciabilă, **d.** nu este o secțiune obligatorie în forma de sonată. Sînt cunoscute lucrări sau părți din lucrări ciclice* scrise în formă de sonată ce nu conțin **d.** Sonata fără **d.** (lied-sonată)* înlocuiește de obicei forma de lied în partea lentă dintr-un ciclu de sonată*, sau este proprie unor lucrări ce nu conțin conflicte dramatice, suprapuneri și amplificări tematice (vezi, în acest sens, partea I din *Serenada pentru orchestră de coarde* de Piotr Ilici Ceaikovski). În asemenea situații, după expoziție, urmează direct repriza. Trecerea se poate face printr-o modulație redusă la un singur acord de septimă de dominantă (vezi *Sonata pentru pian op. 10 nr. 1*, partea II, măsura 45, de Ludwig van Beethoven) sau printr-un scurt episod (vezi *Sonata pentru pian op. 10 nr. 3*, partea II a, măsura 30, a aceluiași compozitor).

DIAFONIE (grec., *diaphonia* = disonanță; franc., *diaphonie* = cîntare la două voci). **1.** În Grecia antică, prin **d.** se înțelegeau intervalele disonante*, în opoziție cu simfonia*, care cuprindea intervalele consonante. **2.** Între secolele IX și XII apare o formă rudimentară de polifonie*, cîntarea la două voci care porneau din unison și se despărțeau, evoluînd în paralelisme de cvartă și cvintă, pentru a ajunge la sfîrșit din nou la unison. Această **d.** poartă numele de *organum**. În lucrarea *Musica enchiridis* a lui Hucbald se pomenește de *parafonia*, înțelegîndu-se prin aceasta o melodie însoțită de o alta care evoluează împreună în cvarte și cvinte paralele (secolul VII). **D.** *basilica* este denumirea dată partidei unei voci inferioare care prezenta în acea perioadă melodia liturgică principală, dar care se mișca foarte lent, pînă la limitele unui punct de orgă*, susținînd în vocea superioară o melodie mai mobilă din punct de vedere melodic și ritmic. De aici denumirea de tenor* dată vocii de jos. (În momentul în care a apărut vocea mai joasă — basul — tenorul a devenit o voce intermediară.)

DIALOG. În multe forme și genuri muzicale întîlnim practicarea **d.** Fără a urmări o prezentare istorică a **d.** în muzică, amintim doar cîteva elemente: a) În muzica antifonică*, **d.** se obținea prin răspunsurile ce și le dădeau cele două grupe corale așezate una în fața celeilalte, de o parte și de alta a altarului. b) În genul *concerto grosso** din secolele XVII și XVIII, **d.** era un principiu obligatoriu și esențial care opunea grupul de soliști denumit *concertino** ansamblului numit *ripieno**. c) În tipurile clasice de perioadă*, frazele* sînt frecvent concepute în sensul unui **d.** Prima frază, numită și antecedentă*, are caracter de *întrebare*, iar cea de a doua frază, numită și consecventă*, este *răspunsul* față de prima frază. Principiul **d.** (întrebare — răspuns) se extinde și la modul cum sînt gîndite și realizate unele motive* alcătuite din submotive* sau celule*. d) Imitația*, canonul* sînt forme concepute

D ca **d.** între două sau mai multe voci, deşi elementul muzical se repetă de la o voce la altă, şi **d.** nu are un caracter antitetic. e) Intrările vocilor într-o expoziţie de fugă*, alternarea subiectului cu răspunsul constituie un alt mod specific **d.** în muzică. Exemple din diferite genuri* şi forme* muzicale se pot multiplica. Cele date credem că sînt suficiente pentru a evidenţia sensul dialectic al principiului **d.**, care facilitează dezvoltarea discursului muzical, pe de o parte, iar pe de altă parte, închegarea structurii.

DIAPAZON (grec., *dia pason* = peste toate coardele). **1.** Spaţiul sonor propriu unei voci sau unui instrument muzical, adică toate sunetele cuprinse între cel mai grav şi cel mai acut. În acest sens, vocea umană poate emite un număr determinat de sunete în cadrul unui ambitus de cel puţin o decimă, În urma unor studii speciale, **d.** se poate mări în ambele sensuri — descendent şi ascendent. De asemenea, orice instrument muzical îşi are **d.** lui precis, care poate fi modificat în anumite condiţii tehnice. Pregătirea tehnică a instrumentistului are, la anumite instrumente (de coarde, de suflat), un rol important în extinderea limitelor **d.** respectiv. **2. D.** este, de asemenea, denumirea dată unui mic instrument care produce sunetul *la*. **D.** este folosit în special de dirijorii de cor pentru a determina şi a transmite corului sunetul de început sau tonica tonalităţii în care urmează a fi executată piesa muzicală.

DIATONISM (grec,. *dia tonikos* = trecere de la un sunet la altul). **D.** este o largă sferă a muzicii şi totodată un principiu ce presupune o înlănţuire de sunete pe plan orizontal sau vertical (interval*, acorduri*, game*, melodii* etc.) care să păstreze nealterate elementele scării muzicale naturale-diatonice formate din tonuri şi semitonuri diatonice. Cromatismul*, opus **d.**, implică tocmai alterarea treptelor gamei naturale, formînd sunete, intervale, acorduri, fragmente de gamă cromatică, uneori cu tendinţa de a părăsi tonalitatea* iniţială. Semitonul cromatic, format pe aceeaşi treaptă prin alterarea suitoare sau coborîtoare a unuia din sunetele componente, creează noi sensibile* şi contrasensibile care tind să impună noi centre tonale. Dacă toate intervalele perfecte, mari şi mici (consonante* sau disonante) se înscriu în sfera **d.**, toate intervalele mărite şi micşorate (cu excepţia cvartei mărite şi cvintei micşorate) se includ în sfera cromatismului. Graniţele între aceste două mari sfere ale muzicii nu sînt absolute: unul şi acelaşi interval poate fi diatonic în funcţie de o tonalitate, sau cromatic în funcţie de alta. Enarmonia* are un rol deosebit de important în interpretarea aceloraşi elemente de discurs muzical drept diatonice sau cromatice. De ex. *si — do* = semiton **d.**; *si — si diez* = semiton cromatic.

DIMINUARE. Procedeu de factură ritmică curent folosit în muzica polifonică* prin care se micşorează proporţional valorile sunetelor unei teme* sau motiv*. **D.** este procedeul opus augmentării* şi nu poate fi tratat în sine — o simplă modificare mecanică a valorilor. **D.** este raportată la ansamblul piesei şi la celelalte voci care păstrează parametrii iniţiali de durată. **D.**, ca şi augmentarea, constituie un procedeu de dinamizare a discursului muzical.

Redăm aici un fragment din *Arta fugii* de Johann Sebastian Bach, fragment în care privim tema aşa cum apare aceasta în prima expunere, primul

contrapunct, după care aceeași temă, în contrapunct VII, atît diminuată cît și augmentată:

14 a
Subiectul din contrapunctul I

14 b
Răspunsul augmentat apare și inversat

Subiectul în forma diminuată

Contrasubiectul

DINAMICA (grec., *dynamikos* — vezi *Agogica*). 1. Prin **d.** teoria muzicală înțelege variațiile de intensitate într-un fragment sau într-o piesă muzicală în întregime. Intensitatea formează o gamă extrem de variată, de la cea mai scăzută (pppp) pînă la sonoritatea cea mai amplă (fff sau *tutta forza*). **D.** cuprinde două sfere principale: cea *fixă*, în care intensitatea indicată se menține pînă la o nouă indicație, și cea *tranzitorie*, în care intensitatea crește sau descrește pînă în momentul cînd apare o altă indicație **d.** 2. În domeniul interpretării muzicale, prin **d.** se înțelege *pulsația interioară* a unei piese, acea mobilitate necesară unei forme muzicale pentru a căpăta viață, fluid continuu, și a nu reduce conținutul unei partituri, fie aceasta de o dimensiune mai mare sau mai mică, la o simplă audiție sonoră. De fapt, muzica apare din momentul în care se depășește stadiul incipient de citire a notelor și începe interpretarea propriu-zisă. 3. În domeniul structurii, **d.** își are importanța sa, de exemplu, schimbarea **d.** poate însoți schimbarea temelor* în cadrul formei de lied*, sonată*, subliniind contrastul dintre ele.

D

DIPTIC. Piesă pentru orchestră simfonică, formație de cameră instrumentală sau vocală alcătuită din două mișcări contrastante. Ciclul se realizează atît prin elemente tematice comune (element neobligatoriu), cît și prin contrastul de expresie și mișcare. Astfel spus, într-un diptic, imaginea muzicală a unei părți este completată de cealaltă, amîndouă constituindu-se într-un ciclu muzical unitar. Cităm lucrările lui Al. Pașcanu și A. Rațiu. În *Dipticul pentru orchestră* de Adrian Rațiu, amîndouă mișcările se cîntă fără întrerupere și elementele tematice ale celor două părți au o bază intonațională comună. Prima parte este scrisă într-o formă de passacaglie, iar a doua într-o formă de sonată* cu elemente de fugato.

DISCANT. 1. Vocea cea mai înaltă dintr-un cor (de copii, de femei sau mixt) sau registrul acut de la pian etc. 2. În secolul XII apare o formă mai evoluată de polifonie*, ce poartă denumirea de **d.** După diafonie*, în evoluția contrapunctului* a urmat *cantus gemellus** (secolele XII și XIII), caracterizat prin cîntatul în terțe paralele; *faux--bourdon*-ul aduce ca element nou o a treia voce, păstrînd mișcarea paralelă în terțe și sexte, formînd lanțuri de acorduri* în răsturnări*, în afara momentelor de început și sfîrșit. Cum paralelismul vocilor crea o anumită monotonie, mișcarea contrarie sau oblică aduce acel contrast necesar și totodată devine un principiu fundanental în arta contrapunctică. Astfel se ajunge la **d.**, care cuprinde o serie de reguli de îmbinare contrapunctică a vocilor. La început, **d.** reprezenta vocea care susținea linia melodică superioară, la o distanță de octavă sau cvintă față de *cantus firmus** (vezi primul punct). Ulterior, această linie se îmbogățeste cu elemente ornamentale și, prin mersul contrar al vocilor, aduce un contrast față de melodia dată. Prin adăugarea unei a doua și a treia voci de **d.** se ajunge la o formă de contrapunct în care fiecare linie capătă personalitate melodică, corelată fiind cu celelalte voci, după legile contrapunctului.

DISONANȚA (vezi consonanță).

DIVERTISMENT (franc., *divertissement*; ital., *divertimento*). 1. **D.** este un program variat de estradă, ce-și propune să creeze buna dispoziție. 2. Piesă muzicală, apropiată de fantezie* sau rapsodie*, avînd la bază o tematică de cîntece și dansuri populare. Un exemplu edificator este *Divertissement à l'hongroise* de Franz Schubert. Acest gen muzical s-a dezvoltat în a doua jumătate a secolului XVIII, în creațiile lui Joseph Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart. De fapt, termenul era folosit încă din secolul XVII, dar cu o semnificație neprecis conturată, în sensul că unele uverturi* sau cantate* purtau uneori denumirea de **d.** Lucrările de acest gen erau destinate în trecut ca și astăzi orchestrei sau unei formații de cameră, numărul mișcărilor fiind foarte variat (între 3 și 12), ca și formele utilizate pentru fiecare mișcare, totul fiind la libera alegere a compozitorilor. **D.** nu cuprindea o schemă mai mult sau mai puțin stabilă de formă. Nu de puține ori, în **d.** compozitorilor clasici, se distinge o legătură evidentă cu suita* instrumentală sau orchestrală, prin prezența unor dansuri specifice: menuet*, vals*, gavotă*, marș*. Influența școlii vieneze merge pînă la introducerea formei de sonată*, a variațiunilor* și a rondoului sonată* în **d.** **D.** secolelor XVIII și XIX se confunda, prin formă și conținut, cu casațiunea*. Printre **d.** românești, în care elementele populare apar stilizate la nivelul cerințelor muzicii simfonice secolului nostru, remarcăm: *Divertismentul rustic* de Sabin Drăgoi, **d.** pentru orchestră de coarde de

Mircea Chiriac, Mircea Basarab, Dan Constantinescu, **d.** pentru cvintet de suflători de Ludovic Feldman, Liviu Comes, Jodal Gabor, *Divertismentul pentru orchestră de coarde și două clarinete* de Dumitru Capoianu, *Divertismentul pentru două trompete, timpan și orchestră de coarde* de Theodor Drăgulescu, *Divertismentul pentru oboi, clarinet, harpă și soprană* de Mihai Moldovan etc. Din simpla înșirare a titlurilor de mai sus se observă diversitatea formațiunilor pentru care sînt scrise lucrările respective. 3. Secțiunea a doua a unei fugi este intitulată **d.** Caracteristica principală a **d.** într-o fugă este o *prelucrare* tematică* în alt sens decît cea caracteristică dezvoltărilor din sonată, dar și cu unele elemente comune. În **d.** se utilizează expuneri tematice (subiect* — răspuns) în diferite tonalități, între care se intercalează interludii* cu caracter modulatoriu. Fuga* de școală recomandă modele diferite ale **d.** în ceea ce privește planul tonal, numărul de expuneri tematice și de interludii, dar pe care marii creatori ai epocii Barocului*, în primul rînd Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Händel, nu au respectat-o. În această „libertate" constă și măiestria lor, și viabilitatea artistică a creațiilor respective.

DIVISI (presc. *div.*, ital. = împărțit). În știmele instrumentelor de coarde din orchestră (vioara I, vioara II, viola, violoncelul, contrabasul) indicația **d.** arată împărțirea fragmentului pe mai multe voci, în cadrul aceleiași partide. Cînd apare indicația *uniti* sau *non divisi*, întreaga partidă cîntă aceeași linie melodică. Se poate împărți partida pe mai multe grupe (**d.** *in 3, in 4*) sau chiar pe pupitre. Termenul **d.** este utilizat și în muzica corală, unde și grupele vocale pot fi împărțite.

DIVIZAREA MOTIVULUI. Una din formele evoluate de prelucrare a motivului* și care constă în împărțirea lui în fragmente constitutive (celule*, submotive*) și apoi repetarea* acestora, inversarea*, secvențarea* lor, mergînd pînă la transfigurarea* lor. Astfel **d.m.** se îmbină cu celelalte forme de prelucrare a motivului. **D.m.** reprezintă un mijloc prin care discursul muzical este condus uneori spre adevăratele sale momente de culminare.

DIXIELAND (engl.). Printre iubitorii muzicii de jazz*, stilul **d.** se bucură de o largă apreciere încă în zilele noastre. Deși au trecut ani de zile de cînd a apărut prima orchestră care se intitula Dixieland *Jazz band* (1917), totuși acest stil continuă să coexiste alături de tendințele noi apărute în decursul anilor. Prezența termenului **d.** în muzica de jazz este destul de curioasă. În secolul XIX Statele din Sud erau denumite în termeni populari **D.** În anul 1890, formații muzicale alcătuite din negri obișnuiau să cînte un gen de marș conținînd multe influențe din marșurile europene, dar cu elemente ritmice provenite din *ragtime**. În anul 1914, la Chicago se bucură de mare succes o formație de negri, condusă de Nick la Rocca, în care încep să se profileze elementele stilului. **d.** Am pomenit mai sus anul 1917 ca dată cînd apare pentru prima oară denumirea de **d.** De fapt, atunci se termină perioada primitivă, de tatonare și formare a stilului de la New Orleans, și care va continua la Chicago (1917 — 1926), evoluînd spre o etapă nouă a muzicii *swing**. O sinteză a perioadelor de la New Orleans și Chicago o găsim în discurile realizate în anii 1925 și 1928 de ansamblul *Louis Armstrong's, Hot Five*. Aici elementele stilului **d.** apar în formele cele mai variate. (De remarcat faptul că în aceste imprimări, Louis Armstrong nu folosește în orchestra sa basul și bateria, mulțumindu-se cu pianul și *banjoul*). Formațiile orchestrale contem-

D porane ale stilului **d.** sînt de obicei reduse la 5—9 instrumentişti. Pe primul plan apar trompeta (cornetul), trombonul, clarinetul (saxofonul), pianul. Ulterior, majoritatea celor ce folosesc acest stil includ în formaţiile lor atît contrabasul, cît şi percuţia. Stilul **d.** utilizează atît improvizaţia individuală, cît şi cea colectivă pe spaţii mai ample, dar şi în forma redusă a *break*-urilor* (o intervenţie melodico-ritmică la sfîrşitul unei fraze sau la începutul unei improvizaţii colective — *chorus**). Armonia păstrează cadrul tonal clasic, cu unele intervenţii modale. Repertoriul este alcătuit, în primul rînd, din piese *blues**, *songs**, *marş** etc.

DIXTUOR. Compoziţie scrisă pentru zece muzicieni, fiecare interpretînd o linie muzicală proprie, avînd însă în vedere unitatea şi coeziunea ansamblului. Formaţiile sînt de cele mai multe ori instrumentale, dar pot fi şi vocale sau mixte. Exemple concludente: *Dixtuor pentru instrumente de suflat op. 14* de George Enescu, *Dixtuor pentru instrumente de suflat, coarde şi pian* (1955) de Sabin Drăgoi, „*Eterofonii*" — *Dixtuor pentru coarde, suflători şi percuţie* (1969) de George Draga.

DODECAFONIE (DODECAFONIC) (grec., *dodeka* = 12 şi *phone* =sunet, voci). Arnold Schönberg (1874—1951) este cel care a fundamentat teoretic şi practic tehnica componistică dodecafonică. De fapt, termenul respectiv a fost utiliazt pentru prima oară de René Leibovitz în lucrarea *Introduction à la musique de douze sons* (1949), unde explică principiile teoretice ale lui Schönberg (vezi articolul *Dodecaphonie* scris de R. Leibovitz în *Larousse de la musique*, 1957). Se ştie că Schönberg îşi definea metoda sa în următoarele cuvinte: "*Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*" (compoziţie cu 12 sunete în ordine succesivă). Se ştie că în muzica clasică cele 12 sunete reprezintă totalul semitonurilor diatonice şi cromatice ale unei game (totalul cromatic*). Aceste sunete nu sînt independente, deoarece ele suferă o atracţie spre treptele principale şi secundare ale tonalităţii şi, în ultimă instanţă, spre tonică. De altfel, interdependenţa şi atracţia spre un centru constituie fundamentul teoriei şi practicii muzicii tonale*. Compozitorul Arnold Schönberg s-a îndreptat, încă din anul 1908, spre muzica atonală*. În acest cadru, folosirea gamei cromatice — a tonului cromatic — a devenit o practică curentă. Căutînd elemente care să-l ajute la o mai bună organizare a desfăşurărilor sonore, el a ajuns la o tehnică în care cele 12 sunete sînt pe deplin „egale" între ele, excluzînd orice prioritate. Încercări de fundamentare teoretică a atonalismului apar în diferite lucrări, dar sinteza practică este dată de cele *Cinci piese pentru pian* op. 23 compuse între anii 1920 şi 1923. Ultima piesă, *Vals*, constituie cel mai edificator exemplu al teoriei **d.** De altfel, anul 1923 este considerat începutul perioadei **d.**, ca o reuşită a lui Arnold Schönberg. Anterior, în oratoriul neterminat *Die Jakobsleiter* (1917), Arnold Schönberg fusese aproape de realizarea unei sinteze a căutărilor sale. Pentru a da mai multă logică şi coerenţă desfăşurărilor muzicale, el ajunge la principiul serialismului* **d.** Respectînd adevărul istoric, trebuie să menţionăm că, în perioada în care Arnold Schönberg mergea spre cristalizarea tehnicii **d.**, un alt muzician vienez, J. M. Hauer, 1883, ajunge — pe un alt drum — spre tehnica atonală **d.** El publică, în anul 1926, lucrarea *Zwölftontechnik, die Lehre von den Tropen* şi, în diferite compoziţii, demonstrează practic principiile sale teoretice. Regulile de bază ale **d.** pot fi sintetizate astfel: a) În muzica **d.** serială nu există atracţie şi interdependenţă între sunete, întrucît fiecare

își are personalitatea sa. Fără acest principiu, atonalismul — elementul fundamental al conceptului **d.** — nu poate exista. Se recomandă folosirea intervalelor și a complexelor sonore disonante, evitîndu-se intervalele consonante, ca și suprapunerile ce pot facilita o cît de mică referire la un centru tonal. În consecință, melodica **d.** are un caracter mai mult instrumental, cu intervale mărite și micșorate, cu salturi mari etc. b) Nici un sunet nu poate fi repetat pînă la epuizarea întregii serii, tocmai pentru a nu crea — prin repetare — o preponderență. Pentru realizarea unității stilistice, o serie poate fi expusă simultan, atît orizontal cît și vertical, în complexul polifonic al vocilor. c) Mai mult, fiecare serie **d.** poate avea o continuare lineară, folosind procedee polifonice obișnuite: prezentarea în formă originală și inversarea seriei (recurența, inversarea de direcție sau inversarea de direcție a recurenței). În expunerea temei din *Variațiunile pentru orchestră*, op. 31, compuse între anii 1926 și 1928, Arnold Schönberg creează o amplă linie melodică prin folosirea cursivă a acelor patru procedee. În decursul anilor, principiile lui Arnold Schönberg au fost dezvoltate de elevii săi, în primul rînd de Anton Webern (1883—1945) și de Alban Berg (1885—1935). Ulterior, în școala post-weberniană, s-a ajuns la serializarea tuturor parametrilor muzicii: melodie, polifonie, ritm, nuanțe, pauze etc. (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen). Totodată, definirea seriei capătă un nou profil, ea poate fi *integrală* (din 12 sunete), *parțială* (dintr-un număr mai mic de sunete) și *complimetară* (o serie de bază din cîteva sunete ce poate fi transpusă). De asemenea, s-a mers și pe drumul transformării seriei în concept tematic, așa cum apare în lucrările lui Luigi Nono, Luigi Dallapiccola, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Tiberiu Olah etc. Dar și Alban Berg, compozitor „clasic" al **d.**, în funcție de necesitățile de expresie, a folosit centrări tonale atît în *Concertul pentru vioară și orchestră*, cît și în opera *Wozzeck*. În articolul despre atonalism*, pomenim despre pozițiile pro și contra atonalismului, **d.**, serialismului, poziții ce s-au înfruntat începînd din anul 1923 și pînă în zilele noastre, și am conchis ca astăzi serialismul **d.** constituie un capitol încheiat al istoriei muzicii universale. Istoria muzicii demonstrează că necesitățile de expresie ale compozitorilor nu pot fi încorsetate în legi imuabile și permanente. Practica componistică depășește — de cele mai multe ori — teoretizarea muzicală. Iată de ce **d.** serial, tehnică componistică ce s-a afirmat în deceniile al treilea pînă la al șaselea al secolului XX, în forma sa pură, a devenit astăzi un fenomen rar.

DOINA. Vechi cîntec popular de factură etnică românească, în care predomină caracterul liric sau epic. **D.** a constituit dintotdeauna o formă artistică de redare a suferințelor, aspirațiilor și luptelor poporului (*Doina codrului*, *Doina Hașului* etc.). De asemenea, fericirea, dar mai curînd nefericirea, dragostea neîmpărtășită constituie tematica multor **d.** Forma **d.** este liberă, avînd o melodică expresivă, bogat ornamentată și o ritmică specifică, cunoscută sub denumirea de *parlando rubato**. Rareori, în doină pătrunde și recitativul*. **D.**, în mișcare lentă, este urmată de o parte dinamică, cu un pronunțat caracter dansant, formînd împreună o unitate de contraste. Există și doine instrumentale, în care varietatea ornamentelor este mai bogată decît în doinele vocale, datorită posibilităților tehnice ale instrumentelor.

DOUBLE (franc. = dublu, de două ori). Noțiunea de **d.** este cunoscută din secolul XVI, și a fost utilizată în muzica vocală și instrumentală ca mijloc de a repeta — într-o formă variată — o arie sau un dans. În suita preclasică*

D ea îmbogățește linia melodică prin diverse ornamente, păstrînd intacte (sau cu modificări neesențiale) armonia, ritmul, măsura și forma dansului pe care îl dublează. S-a creat tradiția ca **d.** să apară după sarabandă*, după cum se poate observa în *Suita engleză nr. 6* de Johann Sebastian Bach. Dar tot Johann Sebastian Bach introduce două **d.** după courantă* în *Suita engleză nr. 1*.

DUET (**DUO**) (ital., *duo, duetto*). Lucrare scrisă pentru două instrumente, de același fel (două viori, două violoncele) ori diferite (vioară și violă, flaut și violoncel), sau pentru doi cîntăreți. Încă din secolul XVI există uzajul lucrărilor pentru două voci cu caracter polifonic (*bicinia**, *canzone** etc), iar în secolul XVII, aceasta s-a dezvoltat foarte mult. De ex., M. Cazzoti scrie în anul 1677 *Duetti per camera*. Odată cu răspîndirea genului de operă, **d.** devine o necesitate cerută de dramaturgia muzicală, care pune față în față eroii în diferite situații. Să amintim de celebrul **d.** de dragoste din opera *Tristan și Isolda* de Richard Wagner, **d.** din operele *Rigoletto* și *Aida* de Giuseppe Verdi (îndeosebi **d.** final al operei între Aida și Radames) sau **d.** din opera *Evghenii Oneghin* de Piotr Ilici Ceaikovski (din tabloul II, între Tatiana și Doică). Dacă în muzica vocală (operă*, cantată*, oratoriu*etc.) **d.** continuă să fie un mijloc important al desfășurării acțiunii muzicale, al dramaturgiei spectacolului, în muzica instrumentală, locul **d.** simplu a fost preluat de sonata* pentru două instrumente similare (două viori, două piane), dar mai frecvent pentru două instrumente diferite (oboi și pian, flaut și harpă etc.).

DUETTINO (ital.). Duet de mici proporții, de obicei într-o singură parte.

DUX (lat. = conducător). Este denumirea în limba latină a subiectului* unei fugi* (tema ce apare pe tonică), față de *comes** = însoțitor, denumire latină a răspunsului* (temă prezentată la dominantă).

E

ECOU (Ital., *eco*; franc., *écho*). Mijloc de expresie folosit des atît în muzica vocală, cît și în cea instrumentală. Se realizează repetînd un fragment sau motiv (poate să fie doar corespondentul muzical al unei silabe) într-o sonoritate scăzută, la aceeași voce sau instrument, sau la voci și instrumente diferite, lăsînd impresia că revenirea se aude de departe, întocmai ca un **e.** Un exemplu arhicunoscut este piesa *Ecoul* de Orlando di Lasso, scrisă pentru două coruri, în care al doilea preia și reproduce motive pe care le cîntă primul. A. Banchieri scrie în anul 1603 *Fantasia in echo*, Carl Stamitz compune între anii 1790—1791 *Symphonie en écho*. Și compozitorii români D.G. Kiriac, Ioan D. Chirescu, Mihail Jora, Gheorghe Dumitrescu, Alexandru Pașcanu, Anatol Vieru, Mihai Moldovan și mulți alții au folosit acest procedeu în lucrări vocale sau orchestrale.

ECOSEZĂ (franc., *ecossaise*). Dans popular scoțian, răspîndit în secolul XVIII în Europa. În Franța a fost introdus încă din secolul XVII ca un *country-dance**, scris atunci în măsură ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$. Mai tîrziu, sub denumirea de *anglaise**, și-a schimbat factura metrică în binară $\left(\frac{2}{4}\right)$. Melodia are un tempo vioi, iar forma este destul de liberă. Ca exemplu, putem lua *Ecoseza în mi bemol major pentru pian* de Ludwig van Beethoven, alcătuită din șase secțiuni legate între ele. Fiecare secțiune are forma bipartită*, iar a doua îndeplinește funcția de refren*, astfel că forma în ansamblu poate fi considerată ca rondo popular*. Și alți compozitori, printre care Frédéric Chopin, Piotr Ilici Ceaikovski, au scris **e.**, dansul fiind la modă în perioada romantică.

ELECTRONICĂ (MUZICĂ). Noțiune introdusă în anul 1950 de W. Meyer-Eppler și ulterior răspîndită în multe țări, desemnînd realitatea prin care sursa sonoră și modul de organizare acustică a fenomenului muzical devine valoare muzicală în sine, cu valențe estetice. Compozitorului de **m.e.** i se cere o cunoaștere detailată a diferitelor aparate electronice, a tuturor mijloacelor ce-i permit controlul și coordonarea materiei sonore (magnetofoane cu diferite piste, generatoare, filtre, transpunere pe multiple benzi, modulații electronice etc.). Deși există o legătură strînsă între muzica concretă* și cea **e.**, trebuie făcută o diferențiere între ele, întrucît muzica concretă își are sursa sonoră

E în zgomote și sunete netemperate, am putea spune în materia sonoră brută, iar **m.e.** prelucrează, de cele mai multe ori, fragmente muzicale determinate. Din punct de vedere istoric, muzica concretă a apărut înaintea **m.e.** Autorii își pregătesc materia sonoră, imprimînd muzică pentru orchestră, vocală sau instrumentală, în funcție de necesitățile planului compozițional, după care urmează prelucrarea **e.** propriu-zisă. Cu toată răspîndirea și experiența multor ani de practică, **m.e.** reușește greu să se impună ca o artă de sine stătătoare; ea este acceptată mai mult ca muzică de fond pentru filme, spectacole teatrale, televiziune etc. unde muzica joacă un rol adiacent.

ELEGIE (grec., *elegos* = vaiet). 1. În Grecia antică, ca și în epoca modernă, **e.** este o poezie lirică cu un conținut ce exprimă tristețe, durere, melancolie etc. 2. Piesă muzicală, vocală sau instrumentală, cu acompaniament de pian, ce redă sentimentul de durere sau tristețe. Uneori predomină caracterul meditativ, nostalgic. **E.** nu are formă determinată, compozitorii adoptînd forma în funcție de expresia și desfășurarea muzicală, dar de cele mai multe ori se recurge la una din formele de lied*. Au scris elegii Piotr Ilici Ceaikovski, Gabriel Fauré, Jules Massenet, Tudor Ciortea. De asemenea, **e.** poate fi o parte dintr-un gen ciclic: partea III a *Concertului pentru orchestră* de Béla Bartók este intitulată *Elegie*. Zdenek Krenek a compus în anul 1940, în memoria lui Anton Webern, *Simfonische Elegie*.

ENARMONIE (grec. *enarmonios* = în perfectă concordanță, armonios). Două elemente muzicale (sunete, intervale, acorduri, game etc.) care au aceeași sonoritate ca înălțime dar cu funcțiuni deosebite, evidențiate astfel prin scris sau denumire, sînt enarmonice. Fiecare sunet dintr-o gamă poate fi scris în trei feluri, folosind și alterațiile duble, cu excepția sunetului *sol diez — la bemol*. Interpretarea enarmonică a sunetelor, a intervalelor sau acordurilor, mai ales, poate scoate în evidență funcțiuni deosebite, chiar opuse. De ex. *do — re diez* este secundă mărită (interval disonant care cere o rezolvare), iar *do — mi bemol* este terță mică (interval consonant). Deși sună la fel, din punct de vedere sonor—acustic, contextul muzical pune în valoare sensuri muzicale diferite, care sînt notate ca atare. Două game sînt enarmonice dacă totalul accidenților de la armură (diezi și bemoli) dau cifra 12. De ex., gama *do diez major* (cu 7 diezi la armură) este **e.** cu gama *re bemol major* (cu 5 bemoli la armură). Trebuie precizat că **e.** este strîns legată de muzica temperată, în care semitonul diatonic* și cel cromatic* sînt egale între ele din punct de vedere sonor, avînd o întindere de 4 1/2 come fiecare. Drept concluzie, trebuie să spunem că, deși au aceeași înălțime (sună la fel), intervalele, acordurile și gamele **e.** au ca rezultat o schimbare a atracției funcționale, a dependenței față de alt centru tonal (de funcțiune sonoră). **E.** sonoră nu este în același timp **e.** funcțională. Amintim, în acest sens și utilizarea **e.** în modulații* (modulația **e.**), care este contestată de unii muzicieni. Folosirea **e.** în scriitura muzicală, pe lîngă necesitățile impuse de evidențierea funcțiunilor deosebite, este determinată și de dorința compozitorilor de a ușura, în anumite cazuri, citirea partiturilor, reducînd pe cît posibil numărul alterațiilor accidentale sau constitutive.

EPILOG. Termen ce semnifică încheierea într-o muzică programatică, în operă sau balet. În unele cazuri, **e.** este sinonim cu apoteoza*, așa cum se poate observa în opera *Ivan Susanin* de Mihail Ivanovici Glinka (însuși auto-

rul a indicat pe partitură E.) sau în oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu. În poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss găsim indicația E. în momentul cînd, povestirea muzicală tinzînd spre încheiere, se aude la instrumente de coarde, ca o amintire, tema din prolog. După această expunere urmează coda propriu-zisă, scurtă, plină de dinamism.

EPISOD. 1. Secțiunea centrală dintr-o formă de sonată* — dezvoltarea* — poate conține uneori o temă* complet nouă față de ideile muzicale din expoziție*. Acest element tematic nou poartă denumirea de e. Partea I din *Simfonia III „Eroica"* de Ludwig van Beethoven conține în dezvoltare un e. 2. Cupletele* din cadrul formelor de rondo* (secțiunile B și C) poartă și denumirea de e.

EPITALAM (grec., *epithalamos* — pat nupțial). În perioada antică era un cîntec interpretat de cor în cinstea tinerilor căsătoriți, tradiție care s-a menținut și în epocile următoare.

ESPRESSIONE (CON) (ital.). Termen care solicită interpreților să cînte expresiv, viu. Uneori se adaugă particola con (e.). Termenul poate fi o precizare, o indicație generală scrisă la începutul unei piese muzicale sau valabilă doar pentru anumite momente. De asemenea, poate constitui o cerință pentru un întreg ansamblu sau numai pentru soliști.

ESTRADĂ (MUZICĂ DE) (franc., *estrade* = scenă, podium). 1. Prin e. se înțelege un podium, dintr-o sală de teatru sau de concert, sau în aer liber, unde sînt prezentate spectacole de teatru, muzicale sau concerte. 2. Denumirea dată unor spectacole cu profil specific, în care predomină cupletele și scenele satirice, umoristice, muzica ușoară, dansurile populare etc. 3. Muzica de e. este un anumit gen care se înscrie în sfera muzicii ușoare*, dar cu un grad mai înalt de pretenție, formînd o punte spre înțelegerea muzicii cu un conținut mai profund. Caracteristica dominantă a muzicii de e. este elementul dinamic, de voie bună, tinzînd să creeze buna dispoziție.

ESTAMPIDE (franc.). Vechi dans din sudul Franței, cunoscut de la sfîrșitul sec. XII pînă în sec. XIV, alcătuit din două sau trei secțiuni, în care alternează măsurile binare și ternare. Acest dans a fost răspîndit de trubaduri si de menestreli, care-l prezentau și vocal, acompaniindu-se cu viola sau luthul. E. este considerată ca primul dans de perechi; uneori un bărbat dansa cu două femei.

ETEROFONIE (grec., *heteros* — altul și *phone* — sunet, voce). O variantă de polifonie*, specifică muzicii populare vocale sau instrumentale. Ea provine de la însoțirea unei voci care cîntă melodia cu alta (altele), care o dublează de regulă la unison, dar o și completează cu variante melodice ornamentale, de mică însemnătate, care apar ca „abateri" de la linia melodică principală. Luînd exemplul lui George Enescu, care a introdus principiul ei în muzica cultă (de ex. în *Sonata III pentru vioară și pian*), mulți compozitori români au folosit valențele expresive inedite ale e. în compoziție: Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion si Gheorghe Dumitrescu, Tudor Ciortea, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Cornel Țăranu etc.

E

ETOS (grec., *ethos* = morav, obicei, caracter). Antichitatea elina a elaborat o teorie amplă despre **e.** Esenţa unei melodii şi în general a muzicii era strîns legată de emoţia (*catharsis*) pe care o determina în rîndul ascultătorilor, emoţie menită să producă transformări în sufletul oamenilor. Marii filosofi ai antichităţii, Pitagora, Platon, Aristotel şi alţii, au privit problema **e.** pornind atît de la cunoaşterea rolului social al artei, cît şi de la cunoaşterea concretă a legilor acustice şi matematice ale sunetelor şi ale teoriei muzicale a epocii. Nu întîmplător, Aristotel scria că: „...muzica este capabilă să exercite o anumită acţiune asupra naturii etice a omului." Modurile* care au cunoscut în antichitate o teoretizare precisă şi temeinic fundamentată, au fost caracterizate şi sub aspectul **e.** Fiecare mod era apt să redea o muzică de un anumit caracter. Asupra acestui punct de vedere general (**e.** modurilor şi al muzicii) toţi filosofii antici erau de acord. Deosebirile de vederi apăreau atunci cînd trebuia precizat ce fel de emoţie poate provoca un anumit mod. De ex., modul doric era considerat de Platon ca excelent pentru redarea unei atmosfere festive, avîntate, în timp ce frigicul crea o atmosferă de blîndeţe şi duioşie, iar modul lidic putea imprima o stare de moleşeală ostaşilor. În schimb, Aristotel considera tocmai modul frigic potrivit pentru o atmosferă plină de entuziasm extatic. Legat de elementul acustic, filosofii şi teoreticienii antici s-au împărţit, de asemenea, în două grupuri. Primul grup, *armoniştii*, condus de Aristoxene, un elev a lui Aristotel, care a anticipat într-o anumită masură sistemul temperat, a manifestat o grijă deosebită pentru obţinerea unei bune emisii, a unui sunet adecvat în execuţie. Al doilea grup, *canonicii*, conduşi de Pitagora, pledau pentru obţinerea unor raporturi matematice perfecte între sunete, intervale, indiferent de percepţia auditivă. Teoria afectelor*, care s-a dezvoltat mult mai tîrziu, pleca de la unele considerente apropiate de cele ale teoriei antice a **e.** Cînd în muzica occidentală au început să predomine sistemul major-minor, tonalitatea (începînd din secolul XVII), teoriile şi categoriile estetice antice au căpătat un alt conţinut, în funcţie de condiţiile noii epoci.

EXERCIŢIU (franc., *étude*; ital. = *ezercizio*; germ. = *Übung*). Mici fragmente instrumentale sau vocale, scrise special pentru dezvoltarea unor deprinderi specifice de tehnică muzicală (mai puţin de expresie), care utilizează cu predilecţie repetarea sau progresia (secvenţa). De ex., **ex.** pentru schimburile de poziţii la instrumentele de coarde, pentru dezvoltarea tehnicii de degete sau a cîntatului în terţe, octave la pian, dubla şi tripla stacatură la instrumentele de suflat, intonarea corectă a intervalelor la canto etc. Există pericolul de a confunda **ex.** cu studiul. Este bine să facem precizarea că **ex.** urmăreşte un anumit element de tehnică pe care caută să-l fixeze *mecanic*, prin mijloacele arătate mai sus (este de regulă de mici proporţii, uneori cîteva măsuri), în timp ce studiul* este o piesă elaborată — o compoziţie — care include o problemă de tehnică în ansamblul piesei, care urmăreşte şi dezvoltarea *muzicalităţii* şi *expresiei*. Unele studii de Frédéric Chopin, Franz Liszt, sau Robert Schumann sînt adevărate piese de concert. Domenico Scarlatti şi-a intitulat la început *Sonatele* pentru pian *Ezercizi*. Solfegiile* ocupă oarecum un loc intermediar între **ex.** şi studiul vocal.

EXPOZIŢIE. Prima secţiune a unei fugi* sau a unei forme de sonata*. 1. O **ex.** de fugă conţine prezentarea temei sub un dublu aspect: pe tonică — subiectul; pe dominantă — răspunsul. Tema într-o **ex.** de fugă simplă (cu un

singur subiect) se repetă la fiecare dintre voicile pentru care a fost scrisă lucrarea (2, 3, 4, 5), astfel că fiecare voce trebuie să expună cel puțin o dată tema, fie sub formă de subiect, fie sub formă de răspuns. **Ex.** conține și contrasubiectul (ceea ce cîntă o voce după prezentarea subiectului pe tonică în timpul prezentării răspunsului la dominantă). În afara temei (subiect, răspuns plus contrasubiect), o expoziție de fugă poate conține și interludii — desfășurări de mici proporții ce urmăresc, în primul rînd, legarea expunerilor tematice, folosind elemente din temă, contrasubiect sau chiar elemente proprii. Interludiul creează totodată elementul de varietate față de monotonia pe care ar putea-o provoca prezentarea continuă a temei. De asemenea, interludiul ajută la realizarea unor noi culori armonice, la modulații. El nu poate apărea între expunerea primului subiect și răspuns, ci doar ulterior, după fiecare prezentare a temei. Totuși, interludiul nu este obligatoriu. Este cunoscuta *Fuga I* în *do major* din *Clavecinul bine temperat* (vol. I) de Johann Sebastian Bach, care nu cuprinde interludiu. O **ex.** de fugă nu se termină niciodata pe tonică, ci modulează la dominantă daca tonalitatea este majoră, și la relativă majoră sau dominantă dacă tonalitatea este minoră. O **ex.** de fugă poate cuprinde intrări suplimentare pentru a crea un echilibru și simetrie fața de numărul vocilor. De ex. la o fugă scrisă la trei voci pot exista patru expuneri de temă (subiect și răspuns), astfel ca să existe un număr egal de subiecte și raspunsuri. **Ex.** de fugă poate fi urmată uneori de o contraexpoziție*. Aceasta are o intrare tematica mai puțin decît **ex.** și urmărește, între altele, ca fiecare voce sa expuna atît subiectul* cît și răspunsul*. **2.** O **ex.** de sonată clasica conține — de obicei — patru elemente: *tema principală* (grupul principal), *puntea*, *tema secundară* (grupul secundar) și *concluzia*. În **ex.** de sonată există întotdeauna un contrast tonal între tema principală și cea secundară, și de regulă un contrast tematic. Prima temă este de obicei mai dinamică, energică uneori dramatică, iar a doua mai lirică, cantabilă, uneori descriptivă etc. Puntea realizează modulația* între tonalitatea principală și cea secundara, uneori îndeplinește și rolul de element dinamic contrastant între cele doua teme, cînd ele au un caracter apropiat; puntea pregătește de multe ori, ca atmosferă, intrarea celei de a doua teme. Concluzia urmărește ca odata cu încheierea **ex.** să fixeze din punct de vedere armonic tonalitatea temei secundare. În acest fel, **ex.** de sonată începe cu tonalitatea temei principale și se încheie cu tonalitatea temei secundare. Dar, totodată, concluzia are și un rol tematic bine conturat, expunînd deseori prima temă în tonalitatea celei de a doua.

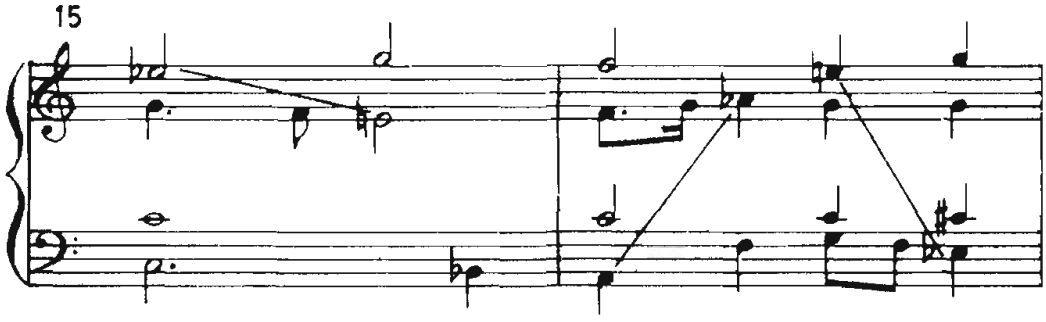
EXPRESIONISM. In muzică a aparut la începutul secolului XX, mai ales în Austria și Germania. Principala direcție a **ex.** în muzică a constituit-o Scoala dodecafonică* serială vieneză, în frunte cu Arnold Schönberg. Preferînd atonalismul și tehnica serială* dodecafonică de compoziție concepției tonale și formelor clasice de exprimare, s-a ajuns la o melodică contorsionata, la exagerarea unor sonorități aspre, fapte ce au îndepărtat-o de masele de ascultători. Este greșită însă părerea unora că tot ce au scris compozitorii expresioniști nu prezintă interes sau valoare. Să amintim doar un exemplu, opera *Wozzeck* de Alban Berg, și să precizăm că ea este una dintre cele mai valoroase lucrări ale genului din secolul nostru.

F

FACTURĂ (lat., *factura* = elaborare, de la *facio* = a face). Termenul de f. muzicală poate avea mai multe sensuri. Se vorbește curent de o f. acordică, omofonă, polifonă, vocală, instrumentală etc. Uneori în practica muzicală f. se indentifică cu figurația*. Prin f. muzicală se înțelege unitatea tuturor mijloacelor de expresie prezente într-o lucrare (melodie*, ritm*, armonie*, formă*, orchestrație* etc.) ce ajută la reliefarea conținutului muzical, a închegării lucrării în ansamblu. În sens restrîns, prin f. se înțeleg elementele constitutive ale unui acompaniament*. În muzica cultă, ușoară și populară rolul f. este foarte mare, ea influențînd cristalizarea unor imagini muzicale a formei respectivei lucrări. Găsim nenumărate exemple de facturi, varietatea acestora depinzînd de conținutul emoțional, de modul cum se încadrează în unitatea operei sau numai a unui fragment muzical. Un compozitor care dorește să scrie o uvertură nu se gîndește numai la linia melodică. El se străduiește să audă în sinea sa, și să noteze pe partitură, celelalte voci, diferite aspecte ritmice, dinamice, agogice, atît ale liniilor melodice principale, cît și ale celor ce le însoțesc. De aici se naște f. orchestrală, polifonă sau omofonă, timbrele sonore, ritmurile, forma etc., totul fiind subordonat conținutului muzical, și, bineînțeles, reușita depinde de măiestria artistică a compozitorului. Nu există prototipuri de f., adaptabile la mai multe lucrări. Fiecare compoziție, sau eventual gen muzical, își creează f. necesară. Ritmurile specifice pentru tango*, vals*, marș* sînt doar aspecte particulare ale f. Completînd cele spuse pînă acum, adăugăm că f. depinde de stilul (polifon sau omofon), de genul (cameral sau orchestral, vocal sau instrumental) abordat de compozitor. Compunerea unei fugi obligă realizarea, prin excelență, a unei f. polifone, celelalte elemente, de culoare, dinamică, rămînînd în subordine. O formă de sonată* permite îmbinarea elementelor omofone cu cele polifone. Realizarea unei piese vocale pentru cor a *cappella* nu este de conceput fără o f. care să aibă în vedere particularitățile specifice tehnicii corale și expresivității vocilor, precum și îmbinarea lor cu cerințele genului sau ale formei în care este concepută lucrarea. Există nuanțe în realizarea unei f. orchestrale (mai compactă sau mai transparentă) ori a uneia camerale (individualizarea vocilor, punînd accentul pe caracterul solistic al partidelor, fie scoțînd în evidență unitatea ansamblului etc.). În esență, f. muzicală nu este un element secundar, ce se rezolvă ulterior actului de creație, ci este o parte integrantă a procesului de

compoziție, care se elaborează mai mult sau mai puțin concomitent cu celelalte elemente ale operei.

FALSĂ RELAȚIE. Relație specifică muzicii omofone prin care se ignoră, volitiv sau din necunoaștere, rezolvarea corectă, în spiritul armoniei clasice, a relațiilor funcționale proprii treptelor unui acord* sau unui mers cromatic*, faptul fiind considerat drept o stîngăcie (dacă totuși un compozitor nu urmărește obținerea unui efect special).



FALSĂ REPRIZĂ. Una din formele speciale de repriză* ale formei de sonată*. În mod obișnuit ultima secțiune a dezvoltării* tinde spre repriză în tonalitatea inițială (tonalitatea temei principale). În f.r. dezvoltarea pregătește apariția reprizei, de obicei cu tema principală, într-o altă tonalitate, cu caracter de surpriză, urmînd să se reia imediat aceeași temă în tonalitatea de bază. Dacă între cele două momente tematice — apariția temei în tonalitatea diferită și apariția în tonalitatea inițială — se observă un nou șir de modulații și prelucrări, înseamnă că dezvoltarea este în curs, și nu se poate vorbi de o f.r.

FANDANGO (span. = posibilitate, de la afro-americanul *fando* = ospăț). Dans popular spaniol foarte răspîndit în Andaluzia și Castillia. Măsura este de $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, sau $\frac{6}{8}$. F. se dansează de către perechi într-un tempo moderat. Mișcările femeilor sînt mai line, iar cele ale bărbaților mai dinamice și pline de temperament. Linia melodică și acompaniamentul sînt susținute de fluier, chitară, castagniete, tobă mică. Există o formulă ritmică alcătuită din patru șaisprezecimi, care apare de mai multe ori pe parcursul dansului. În Europa, dansul este cunoscut din secolul XVIII. Christoph Willibald Gluck l-a introdus în anul 1761 în baletul *Don Juan*, Wolfgang Amadeus Mozart în finalul actului III al operei *Nunta lui Figaro* (1786), Nicolai Andreevici Rimski-Korsakov în *Capriciul spaniol* (1887), iar Manuel de Falla în baletul *Tricornul* (1919).

FANFARĂ. 1. Ansamblu ce cuprinde doar instrumente de suflat de alamă și de lemn, precum și percuția, instrumentele de coarde și cu claviatură fiind excluse. În f. instrumentele de alamă au rolul predominant. Avînd o paletă de timbruri mai puțin variată decît orchestra simfonică, dar mai puternică, f. poate prezenta concerte atît în săli adecvate, cît mai ales în aer liber, în parcuri, la parăzi și demonstrații. F. au alcătuiri foarte diferite, în funcție de posibilități și de genurile abordate. 2. O trompetă lungă, fără clape sau ventile, denumită și trompeta Aida, poartă și numele de f., fiind folosită la intonarea unor semnale în unele spectacole de operă

(de ex., actul II al operei *Fidelio* de Beethoven). De asemenea, denumirea se referă şi la tipul de goarnă ce se foloseşte în timpul războiului pentru a da semnalul unui atac sau al retragerii. 3. Ansamblul de f. a impus crearea unui repertoriu special cunoscut sub numele general de muzică pentru f. El cuprinde de regulă marşuri*, dansuri*, muzică de promenadă, potpuriuri* din opere, prelucrări de muzică populară sub formă de piese izolate, rapsodii* sau suite*. Nu lipsesc nici îndrăzneţe şi, în unele cazuri, reuşite transcrieri pentru f. din marele repertoriu simfonic: uverturi, suite, rapsodii, fantezii, mai rar, simfonii sau simfoniete. Este evident că, ţinînd seama de componenţa diferită a orchestrei simfonice şi a f., problemele de orchestraţie diferă substanţial pentru cele două genuri. Nu putem încheia acest articol fără a sublinia faptul că, deşi muzica de f. are un evident caracter de „serviciu", în acest gen s-au creat adevărate capodopere care rămîn în patrimoniul muzicii universale.

FANTEZIE (grec. *phantasia* = închipuire; ital., *fantasia*; franc., *fantaisie*; engl. *fancy*). În muzica contemporană, prin f. se înţelege o piesă instrumentală sau orchestrală cu formă liberă, şi care, în consecinţă, nu se încadrează în vreuna din formele determinate. În cadrul ei pot exista delimitări de secţiuni cu formă de lied*, fugatto* etc. De asemenea, principiul variaţional poate fi întîlnit în multe f. F. redă — de cele mai multe ori — o muzică cu un pronunţat caracter improvizatoric*. În decursul istoriei muzicii, f. a avut diferite înţelesuri şi funcţiuni. În secolele XVI şi XVII predomina în f. factura polifonă, apropiată de canzonă* şi ricercar*. Specific pentru perioada respectivă este caracterul de piesă introductivă la fugă*. De la Johann Sebastian Bach f. a fost înlocuită cu preludiul*. Putem cita totuşi în opera marelui compozitor f. păstrată ca introducere, de ex. *Fantezia şi Fuga în sol minor*. Şi tot demn de remarcat este că în cele două volume din *Clavecinul bine temperat* piesa introductivă la fugă este exclusiv preludiul. În perioada clasică*, atunci cînd compozitorii se îndepărtau de structura clasică de sonată*, au folosit termenul de f., de ex. *Fantezia pentru pian* K.V. 475 de Wolfgang Amadeus Mozart, compusă în 1785, ca şi cele două *Sonate quasi una fantasia* op. 27 de Ludwig van Beethoven. Caracterul de improvizaţie s-a impus în mod special din secolul XVIII şi a fost continuat cu predilecţie în secolul XIX, printr-o cultivare extrem de bogată a temei cu variaţiuni*, fie pe temă proprie, fie pe o temă preluată de la un alt compozitor. De ex., *Fantezia* de Franz Liszt pe o temă din *Don Juan* de Wolfgang Amadeus Mozart. De asemenea, sub titulatura de f. se desemnau lucrări programatice pentru orchestră înainte ca termenul de poem simfonic*, introdus de Franz Liszt, să fi fost încetăţenit sau compoziţii cu pronunţat caracter imagistic. Să cităm *Phantasiestücke* op. 12 şi op. 16, *Kreisleriana* de Robert Schumann sau *Fantezia pentru orchestră „Francesca da Rimini"* de Piotr Ilici Ceaikovski etc. În muzica contemporană, f. se referă la o lucrare în care predomină caracterul improvizatoric îmbinat, de multe ori, cu elemente variaţionale. Cităm partea II din *Cvartetul de coarde nr. 6* de Wilhelm Berger şi secţiunea II, *Fantezie cosmică*, din oratoriul *Constelaţia omului* de Tiberiu Olah.

FARANDOLA (franc.) Vechi dans popular francez din regiunea Provence, jucat de femei şi bărbaţi. Măsura binară $\left(\frac{2}{4}\text{sau}\frac{6}{8}\right)$ şi tempoul care alternează, cînd vioi, cînd mai lent, permit o mare varietate de figuri. În trecut, dansul era acompaniat de o formaţie instrumentală compusă dintr-un tip vechi de

flaut și tamburină. Începînd din secolul XVIII, f. este cuprinsă în suitele ce se dansau la diferite baluri, înlocuind mai tîrziu figurile de încheiere ale cadrilului*. În *Arleziana* de Georges Bizet găsim o f. clasică.

FAUX BOURDON. 1. În istoria muzicii europene distingem cîteva etape importante în cristalizarea stilului polifon. După cîntatul în terțe paralele (secolele XI și XII), denumit *cantus gemellus**, care a succedat formei inițiale de *organum**, s-a trecut la o îmbogățire și variere a structurii muzicale prin adăugarea unei a treia voci, care a căpătat denumirea de **f.b.** Cele trei voci se mișcau paralel, în terțe și sexte, realizînd lanțuri de acorduri* în răsturnări, în afara începutului și sfîrșitului. Pe măsură ce paralelismele de terțe și sexte, în general mișcarea paralelă, au început să creeze o monotonie sonoră supărătoare, s-a impus, ca element de variație, mișcarea contrarie. O nouă fază de polifonie a apărut prin această mișcare contrarie, denumită *discant**. Trebuie să precizăm că **f.b.** s-a dezvoltat mai mult în Anglia, deoarece în această țară practica muzicii populare, *cantus gemellus*, a cunoscut o largă răspîndire. 2. Întrucît a existat o dispută teoretică asupra originii cuvîntului **f.b.** și a semnificației sale — unii teoreticieni susținînd că a apărut în Anglia pentru prima oară, alții, în Italia (în perioade apropiate) —, considerăm utilă prezentarea sensului noțiunii de **f.b.** în Italia. În secolul XV, o factură acordică rezultată dintr-o armonizare după principiul notă contra notă a vocilor ce însoțeau tenorul în timpul cîntării unor psalmi* era considerată ca **f.b.** În cîntarea unor psalmi, vocea — acompaniată de orgă — primea tonul de la un bas care rămînea — ca o pedală — același pentru toate versetele, pedală peste care se suprapuneau vocile superioare care aduceau improvizații în linia melodică prin ornamente, apogiaturi, triluri etc. *Encyclopedie de la musique Fasquelle*, volumul II, pag. 36, relatează cazul unui cîntăreț al capelei lui Paul al V-lea — F. Severi — care publică în anul 1615 mai multe lucrări cuprinzînd diferite modalități de improvizație. Iată titlul uneia dintre ele: *Salmi lasseggiati per tutte la voci nella maniera che si cantano in Roma, sopra i falsi bordoni di tutti i tuoni ecclesiastici.*

FECIOREASCA. Dans foarte răspîndit în Ardeal, apropiat de bărbunc*, haidău*, de ponturi* etc. Variantele ce apar în diferite zone (Tîrnăveni, Cluj, Mureș, Turda) se referă la conținutul dansului, la coregrafia lui, și mai puțin la structurile melodice, ritmice, sau forma muzicală.

FERMATA (ital. = oprire). Termen sinonim cu coroana*. Semnul specific este 𝄐 și se pune pe o notă, uneori și pe pauză. Durata unei note cu **f.** se mărește cu cel puțin jumătate din valoarea ei. Dar, în funcție de contextul muzical, orice interpret este liber să prelungească sunetul respectiv după dorință. Uneori se pune **f.** și pe bara de măsură. Scopul urmărit este realizarea unei pauze nedeterminate ca valoare (suspensie) între cele două entități ale discursului muzical.

FIGURAȚIE. F. este de obicei alcătuita dintr-un grup de note melodice, armonice, cu o anumită constantă ritmică, ce ajută la acompanierea unei linii melodice. Să ne închipuim o piesă scrisă pentru pian, urmărind să redea jocul unor copii. În acest caz, melodica vioaie, tinerească, expusă de obicei la mîna dreaptă, trebuie să fie însoțită de o **f.** ritmico-armonică (eventual polifonă)

executată la mîna stîngă. În acest caz, f. respectivă este sinonimă cu factura, pentru că ea ajută atît la reliefarea liniei melodice, cît și la crearea atmosferei, a dinamicii piesei respective.

FINAL (ital. și franc., *finale*, de la lat. *finis* = sfîrșit). Partea de încheiere a unei lucrări în muzica de cameră, simfonică, vocal-simfonică sau într-o operă, oratoriu etc. 1. În muzica de cameră și simfonică, ultima parte — ca încheiere a unui ciclu* din mai multe mișcări; are de obicei un caracter dinamic, vioi, și structurile preferate sînt: sonată*, rondo-sonată*, rondo*, temă cu variațiuni* etc. De ex., f. *Simfoniei în sol minor* de Wolfgang Amadeus Mozart este scris în formă de sonată. La fel și partea III din *Simfonia I* de Sigismund Toduță. Temă cu variațiuni găsim în f. *Simfoniei III „Eroica"* de Ludwig van Beethoven, și duble variațiuni* — în *Divertismentul pentru octet* de Tudor Ciortea. Johannes Brahms folosește în f. *Simfoniei IV* o passacaglie*. Forma de rondo este proprie părții III din *Concertul pentru vioară și orchestră* de Piotr Ilici Ceaikovski, iar rondoul clasic cu trei episoade, în f. din *Simfonietta* de Ion Dumitrescu. Rondoul-sonată este structura f. din *Concertul pentru vioară și orchestră* de Ludwig van Beethoven și a ultimei părți din *Cvartetul de coarde* de Radu Paladi etc. Un element deosebit pentru secolul XIX a fost introducerea corului în simfonie, fapt datorat lui Ludwig van Beethoven, în *Simfonia a IX-a*, în ultima parte a lucrării. Această inovație a fost preluată de mulți compozitori. Cităm din creația românească exemplele: *Simfonia III* de George Enescu și *Simfonia „Luceafărul"* de Wilhelm Berger. 2. În opere, oratorii, cantate etc., f. nu are o structură tipică, ci este determinat de dramaturgia lucrării. Putem întîlni în f. o apoteoză*, o culminație, redată cu sonorități puternice, ca în opera *Ion Vodă cel Cumplit* de Ghgeorhge Dumitrescu, sau o situație diametral opusă, ca în f. operei *Aida* de Giuseppe Verdi, unde, după ultimul duet între personajele principale — Aida și Radames — înaintea morții, se desfășoară în sonorități scăzute o ultimă intervenție a îndureratei Amneris și a corului.

FOLCLOR (engl., *folk-lore*; germ., *Volkweise* = muzică populară). 1. Din toate timpurile, creația populară a constituit și constituie forma artistică de redare a gîndurilor, frămîntărilor, bucuriilor și suferințelor diferitelor formațiuni etnice. Ea este în același timp o istorie muzicală, nescrisă, a unui popor. F. se transmite pe cale orală, din generație în generație, ceea ce constituie o principală trăsătură a sa, deoarece astfel actul de interpretare este în același timp și un act de creație; interpretul *recreează* cîntecul aproape la fiecare execuție, realizînd mereu alte variante*. Se ajunge astfel la o șlefuire continuă a creației, obținîndu-se melodii și versuri de o deosebită frumusețe. Fără a intra în detalii asupra caracteristicilor f. nostru, trebuie să subliniem în primul rînd corelația dintre vers și melodie, mobilitatea acestui raport, în sensul că pe melodii cunoscute interpretul improvizează noi texte, și invers, că același text poate „purta" mai multe melodii diferite, nemaiținîndu-se seama de alte variante. Acest lucru este posibil datorită tiparului metric fix al versurilor (8 sau 6 silabe) pe care se mulează melodia. Creația muzicală populară românească este foarte bogată și variată ca gen și formă, atît în muzica vocală, cît și în cea instrumentală: balade*, cîntece bătrînești, colinde* doine*, hore*, sîrbe*, cîntece propriu-zise etc. cunosc o largă răspîndire pe tot cuprinsul țării. Bogăția și frumusețea f. românesc a avut un puternic răsunet peste hotare datorită numeroaselor ansambluri populare care au cul-

tivat și purtat creația populară la diferite concerte și festivaluri internaționale. 2. Între creația populară și cea cultă există o permanentă întrepătrundere și influențare. Numeroși compozitori folosesc în lucrările lor citate integrale sau fragmente din cîntece și dansuri populare, sau compun diferite teme în spiritul acestora. La rîndul lor, ansamblurile populare interpretează lucrări f. prelucrate (stilizate) de compozitori. Dezvoltarea multor școli naționale de compoziții, prestigiul lor se datorează în mare parte atitudinii de apropiere față de f., de înțelegerea esenței muzicii populare, de reprezentarea ei la un înalt nivel de măiestrie. Școala muzicală românească oferă multe exemple ce pot fi citate, pornind de la înaintași: George Dima, Iacob Mureșianu, D.G. Kiriac etc. și continuînd cu: George Enescu, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Ioan D. Chirescu, Tudor Ciortea, Sigismund Toduța, Ion și Gheorghe Dumitrescu, Mircea Chiriac, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Teodor Bratu, Mihai Moldovan, George Draga, Corneliu Dan Georgescu etc. Între muzicienii români există nenumărați specialiști de prestigiu care au contribuit și contribuie la studierea științifică a f., contribuțiile lor fiind recunoscute pe plan mondial. Să-l cităm în primul rînd pe Constantin Brăiloiu, unul dintre inițiatorii și fondatorii Institutului de Folclor muzical, apoi pe George Breazul, Gheorghe Ciobanu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Harry Brauner etc.

FOLLIA (portugheză; ital., *follia*; franc., *follie*; span., *folia* = nebunie). Vechi dans portughez, în același timp și cîntec, răspîndit și în Spania. Melodia sa este în măsură ternară $\binom{3}{4}$ și tempo vioi. F. este un dans solistic sau de perechi ce solicită interpreților o participare plină de temperament, o cunoaștere perfectă a mișcărilor ce se îmbină armonios în acompaniamentul castanietelor. F. a cunoscut o largă răspîndire în Europa, atît în muzica instrumentală, devenind una din părțile suitelor* sau partitelor* preclasice, ca de ex. în compoziția lui Girolamo Frescobaldi, *Partita sopra l'Aria di Follia* (1615), cît și în muzica de scenă, în baletul *Les Follies d'Espagne*, prezentat în a doua jumătate a secolului XVII în Franța. Deoarece f. este o specie de variațiune polifonică* (în timp ce tema este expusă de bas, celelalte voci realizează variațiuni), a căpătat în limba germană denumirea de *Bassformel*. Mulți compozitori au folosit f. ca temă pentru variațiuni instrumentale. Printre cele mai cunoscute, cităm *Follia pentru vioară* de Archangelo Corelli (această piesă apare într-o culegere de 11 sonate, compuse în jurul anului 1700 și avînd la sfîrșit *Follia* — o temă de 23 de variațiuni); *Variațiunile pentru pian* pe o temă de Archangelo Corelli op. 42 de Serghei Rahmaniov sînt de fapt variațiuni pe tema f.

FORLANA (franc., *forlane*; ital., *furlana*; de la provincia Friaul). Vechi dans popular în măsură de $\frac{6}{4}$ sau $\frac{6}{8}$ și într-un tempo vioi. Este cunoscut din secolul XVII. Originea sa este țărănească; s-a răspîndit apoi în rîndurile gondolierilor venețieni. Compozitorul francez André Campra a folosit f. în opera sa *Le Carnavale de Venise* (1699). De asemenea, Maurice Ravel a introdus acest dans în ciclul *Le Tombeau de Couperin*.

FORMĂ MUZICALĂ. În teoria și practica muzicală, termenul de formă muzicală cuprinde în sine două sensuri: a) unul, *restrîns*, se referă doar la structura unei piese muzicale (formă de sonată*, rondo*, lied* etc.); b) altul, *mai cuprinzător*, are în vedere suma mijloacelor de expresie (melodie, ritm,

F armonie, polifonie etc., inclusiv structura unei compoziţii, adică primul sens al noţiunii de formă muzicală) cu care compozitorul, folosindu-le într-un tot unitar, redă un anumit conţinut, esenţa muzicii. Structurile muzicale au cunoscut în decursul timpului multiple transformări, teoretizări în funcţie de evoluţia societăţii umane, a necesităţilor de expresie ale vieţii muzicale. Aşa se explică faptul că dispunem astăzi de baze teoretice unanim acceptate pentru multiple structuri muzicale mai vechi sau mai noi, chiar dacă există unele rezerve faţă de anumite opinii. De altfel, procesul este în permanentă evoluţie, căutîndu-se noi concluzii privind creaţia secolului XX. Buni cunoscători ai formelor muzicale, compozitorii nu le folosesc niciodată *ad literam*, ci le adaptează gîndirii şi simţirii lor muzicale. În funcţie de conţinutul muzical ce urmează a fi reliefat, ei îşi creează cadrul cel mai perfect pentru a realiza o operă artistică viabilă, convingătoare. Cu cît interacţiunea, interdependenţa între conţinut şi formă este mai organică, mai perfectă, cu atît rezultanta artistică este mai desăvîrşită. Din cele spuse pînă aici putem conchide că noţiunea de formă muzicală în prima accepţiune (de structură) este un *dat obiectiv*, întrucît ea există independent de voinţa compozitorilor. În schimb, al doilea sens al noţiunii de formă muzicală este un *fenomen subiectiv*. În momentul cînd compozitorul preia anumite structuri şi le adaptează gîndirii sale muzicale, toate mijloacele de expresie concură la realizarea acelei forme muzicale — unică, personală, nerepetabilă, specifică doar opusului respectiv (indiferent dacă autorul preia forme — structuri — determinate clasice, moderne, sau îşi realizează un „cadru" nou, necunoscut de alţi muzicieni). De aici multitudinea de forme muzicale. Se poate spune că în muzică există tot atîtea forme muzicale cîte creaţii artistice se cunosc. Printre exemplele cele mai conclundente pe care dorim a le cita, notăm cele două volume din *Clavecinul bine temperat* de J.S. Bach şi *Sonatele pentru pian* de L.v. Beethoven. Deşi fiecare fugă ori sonată demonstrează prezenţa principiilor teoretice specifice, nu există două lucrări care să se asemene. Fiecare fugă, fiecare sonată îşi are individualitatea ei ca operă artistică finită, viabilă. Întrucît arta muzicală se desfăşoară *în timp*, ea se percepe în primul rînd *prin formă* (în sensul ei subiectiv), dar unitatea dialectică ce există între conţinutul muzical şi forma sa (de altfel nimic nu există în sine, separat ca fenomen subiectiv) face ca auditorul să perceapă, odată cu forma, şi conţinutul propriu-zis. Modul în care se făureşte o compoziţie din micro- şi macro elemente, în deplină concordanţă cu intenţiile autorului, constituie obiectul primordial al disciplinei **f.m.** Compozitorii, dirijorii, instrumentiştii, cîntăreţii, criticii muzicali, inclusiv iubitorii de muzică (neprofesioniştii) pot ajunge la înţelegerea fenomenului muzical printr-o atentă studiere a particularităţilor **f.m.** Ca orice element de suprastructură, **f.m.** depinde de conţinutul unei anumite etape istorice. Trebuie avută în vedere însă experienţa zecilor de ani de practică muzicală, care ne obligă să nu preluăm în mod mecanic anumite corelaţii între bază şi suprastructură. Dacă în etapa actuală nimeni nu se mai gîndeşte să compună allemande, menuete sau gavote (genuri şi **f.** specifice perioadei preclasice) pentru a reda un conţinut de idei contemporan, unele **f.** au reuşit să se menţină şi să se adapteze noilor condiţii istorice. Am putea cita passacaglia*, fuga*, madrigalul*, cantata*, oratoriul* etc. Avem în vedere şi complicatul proces de dezvoltare al **f.** de sonată*. Apărută încă din secolul XVII, cu caracter monotematic*, se cristalizează mai tîrziu, în a doua jumătate a secolului XVIII, într-o **f.** bitematică*, unde procesul dialectic al tezei antitezei şi sintezei a făcut din această complexă gîndire muzicală princi-

pala și nelipsita structură a unei simfonii*, a unui concert*, cvartet*, cvintet etc. — caracteristică ce se menține, bineînțeles cu diferite nuanțe, și în zilele noastre. Un ultim aspect pe care îl prezentăm este clasificarea **f.m.** după apartenența lor stilistică: a) **f.** și genuri aparținînd stilului polifon și b) **f.** și genuri aparținînd stilului omofon. Din prima categorie fac parte: motetul*, madrigalul*, cantata*, oratoriul*, invențiunea*, ricercarul*, fuga, ciaccona*, passacaglia*, suita preclasică*, missa*, recviemul* etc.; a doua categorie cuprinde: liedul*, rondoul*, sonata*, simfonia*, concertul instrumental*, cvartetul* etc. Privite în ansamblu, clasificările de mai sus sînt destul de relative, întrucît există în permanență o întrepătrundere și dependență între stilul polifon și cel omofon. Dar din punct de vedere istoric, și mai ales didactic, departajarea lor este necesară. În secolul nostru (dar mai ales în secolul trecut) s-a ajuns la concluzia că trebuie luată în considerație a treia categorie, din care fac parte acele **f.** ce au drept particularitate îmbinările de structură sau, mai bine-zis, libertatea de determinare a lor în funcție de conținut. În această categorie intră fantezia*, preludiul*, balada*, poemul simfonic* (în genere muzica programatică* necesită **f.** mai libere), îmbinări între **f.** de sonată și fugă, sonată și rondo, variațiuni și rondo, în plus, așa-numitele *forme deschise*, ce conțin structuri liber concepute și care nu pot fi încadrate în tipologia clasică a formelor determinate.

FORMĂ CICLICĂ (grec., *kyklos* = cerc, circuit). O lucrare muzicală, instrumentală sau orchestrală, alcătuită din mai multe părți ce se înlănțuie după principiul contrastului de expresie și dinamică, cît și al unității lor (îndeosebi tonale) este considerată **f.c.**: suita*, sonata*, simfonia*, concertul* etc. fac parte din această categorie. Începînd din secolul al XIX-lea, unele **f.c.** capătă o particularitate (neobligatorie), și anume, „circulația" unor teme dintr-o parte a unei lucrări în alta. Îndeosebi, în final se pot reaminti teme din părțile anterioare. Un alt element ce a dat **f.c.** un nou impuls, o nouă perspectivă, l-a constituit introducerea și dezvoltarea principiului monotematismului*. Monotematismul presupune deducerea mai multor teme dintr-un nucleu comun, astfel încît se poate sesiza legătura cu nucleul de bază, deși fiecare idee muzicală are profilul ei propriu din punct de vedere melodic, ritmic, armonic sau polifonic. Monotematismul favorizează realizarea unității stilistice, a unității de expresie a unei opere muzicale în **f.c.** în general și în ciclul de sonată în special. Cităm doar cîteva exemple edificatoare de îmbinare a **f.c.** cu monotematismul: *Simfonia în re minor* de César Franck, *Simfonia V* de Piotr Ilici Ceaikovski, *Sonata pentru pian în si minor* de Franz Liszt, *Sonata III pentru pian* de George Enescu, *Sonata pentru pian* op. 21 de Mihail Jora, *Sonata pentru vioară solo* de Wilhelm Berger etc.

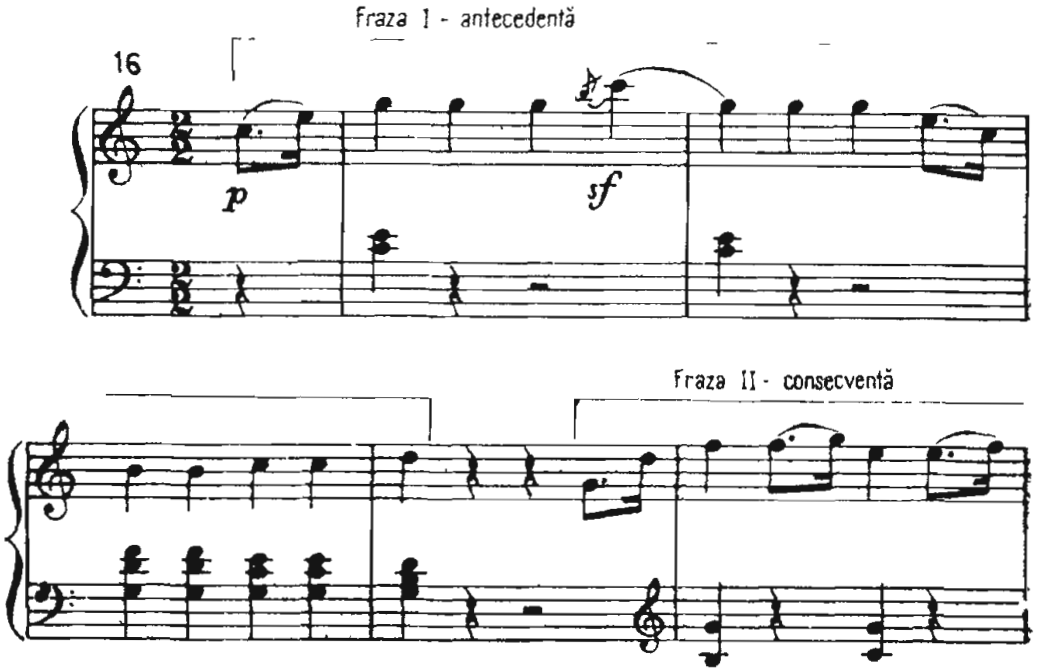
FOXTROT (FOX-TROTT). Dans în măsură binară $\left(\frac{4}{4}\right)$, în tempo vioi, apărut în Statele Unite (1912) și preluat apoi în Anglia (1914). Face parte din categoria dansurilor *ragtime**. După primul război mondial (1914—1918) s-a răspîndit în toată Europa. Datorită caracterului său dinamic, determinat de melodica și ritmul său sincopat (ce permit dansatorilor să facă mișcări variate), dansul a cunoscut o mare popularitate, atît în cadrul unor spectacole de balet, operete, film, cît și în cadrul diferitelor serate și baluri. După război, prin anii 1920—1924, a apărut o variantă rară a **f.**, cunoscută și azi sub denumirea de *slow-fox*, cea inițială, dinamică, fiind denumită *Quick*-**f.** *sau Quick-step*.

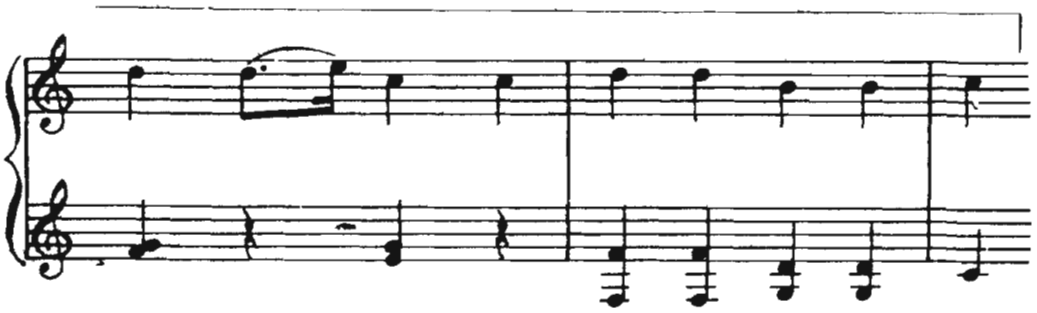
F

FRAZA (franc., *phrase*, de la grec. *phrasis* = expresie). Noţiunea de f. muzicală este folosită atît în domeniul interpretării, cît şi al formelor muzicale. 1. Muzicienii interpreţi consideră f. un fragment muzical cuprins între două cezuri*. Delimitarea justă a f., sesizarea corectă a raporturilor care o definesc constituie o condiţie esenţială pentru o bună interpretare. 2. În domeniul formelor muzicale, f. este alcătuită din două sau mai multe motive* şi este delimitată de cadenţă*. (Două motive cu cîte două accente principale se constituie de cele mai multe ori într-o frază.) O idee muzicală (perioadă*) este alcătuită din două sau trei f. Ideile muzicale, ca şi întreg discursul muzical pot fi alcătuite din f. În ceea ce priveşte conţinutul muzical, f. presupune existenţa şi relevarea unor imagini identice, variate, sau diferite, mergînd pînă la raporturi contrastante, atunci cînd sînt puse faţă în faţă două sau trei f. Sensul lor, în ceea ce priveşte funcţia dramaturgică, le împarte în două categorii: f. *antecedentă* sau de *„întrebare"* şi f. *consecventă* sau de *„răspuns"*. Caracterul antecedent-consecvent este evidenţiat nu numai de poziţia lor, ci şi de cadenţa ce le încheie. F. antecedentă se termină prin semicadenţă* (o oprire pe tr. V a tonalităţii) sau o cadenţă imperfectă* (pe tr. I); f. consecventă, care încheie ideea muzicală, are la sfîrşit de regulă o cadenţă perfectă*.

În exemplul de mai jos (16) — clasic ca principiu de structură — redăm ideea muzicală principală din prima parte a *Sonatei pentru pian în do major* de Joseph Haydn. F. antecedentă (de întrebare), alcătuită din patru măsuri, are la sfîrşit o semicadenţă, iar f. consecventă (de răspuns) — desfăşurată tot pe patru măsuri — se încheie cu o cadenţă perfectă pe tonică.

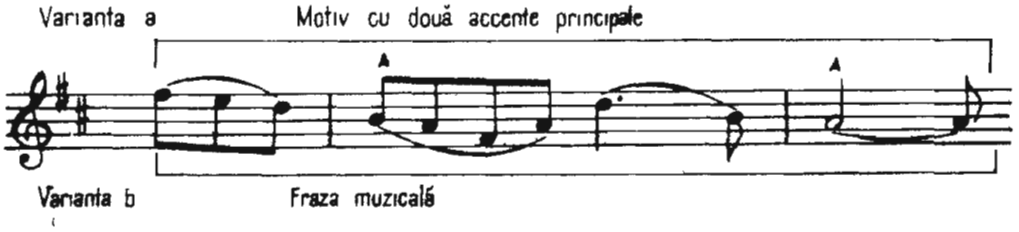
Să mai adăugăm că f. nu trebuie să conţină întotdeauna un număr egal de măsuri, sau că numărul acestor măsuri ar trebui să fie par. Pot să apară f. în care răspunsul este mai amplu decît întrebarea. Lărgirea celei de a doua f. se poate obţine: printr-o amplificare a conţinutului muzical, aşa cum întîlnim





la începutul *Sonatei pentru pian op. 57* de Ludwig van Beethoven (f.I cuprinde patru măsuri, iar f. II, 12 măsuri), sau printr-un complement cadenţial. Prin complement cadenţial se înţelege un şir de acorduri (cadenţe) avînd rolul de a întări tonalitatea cu care se încheie de obicei o idee muzicală. Există şi exemple unde la sfîrşitul celei de a doua f. apare atît o amplificare tematică, cît şi complemente cadenţiale (vezi în acest sens tema principală şi concluzia ei din prima mişcare a *Sonatei pentru pian op. 10 nr. 1* de Ludwig van Beethoven). Adăugăm că există idei muzicale care conţin şi 3 f., aşa cum putem observa în prima temă din *Sonata pentru pian în re major op. 10 nr. 3* de Ludwig van Beethoven. În acest context, prima f. are caracter de întrebare, a doua de răspuns, iar a treia este repetarea variată a acestui răspuns. (În alte idei muzicale ce conţin 3 f. primele două pot fi antecedente, iar a treia consecventă). Dar noţiunea de f. cunoaşte şi alte două interpretări în afara celor expuse mai sus. 1. Muzicienii care definesc motivul ca o entitate ce trebuie să cuprindă un singur accent metric principal folosesc termenul de f. pentru a determina structura unui fragment muzical ce cuprinde două accente principale. Prezentăm în acest sens începutul temei secundare din prima parte a *Simfoniei VI* de Piotr Ilici Ceaikovski, pe care îl analizăm în două variante — varianta a, motiv cu două accente principale, sau varianta b, prin care înţelegem o frază muzicală:

17



După părerea noastră, acest fragment este ca structură un motiv cu două accente principale (varianta a). El este considerat drept frază (varianta b) de către acei care nu recunosc adevărul că motivul poate avea şi două accente principale. De aci, o altă consecinţă: introducerea unei alte structuri, care să cuprindă de obicei două fraze, şi anume, propoziţiunea*. Dar propoziţiunea este pentru noi sinonimă cu sensul şi funcţia pe care o atribuim f.Două sau trei propoziţiuni (sau f., n.n.) constituie o perioadă. 2. Există şi o altă şcoală, care merge pe linia pe care se realizează analiza muzicală folosind terminologii specifice gramaticii limbii vorbite. În acest sens, noţiunea de f. este folosită pentru a defini o structură sonoră prin care se redă o idee completă, adică ceea ce noi numim a fi perioadă.

F

FREE JAZZ. (engl. = jazz liber). Odată cu tendințele noi apărute în muzica cultă după cel de al doilea război mondial, și în muzica de jazz — pe lîngă elementele tradiționale care continuă să existe și să evolueze — au apărut o serie de mutații, unele provenite din interiorul genului, altele datorate unor influențe din afară, și în mod special din partea muzicii culte. După cum explică teoreticienii ce au studiat acest fenomen, există două tendințe distincte ce trebuie luate în considerare. Una apare în jurul anului 1958 și pornește de la experiențele unor muzicieni precum saxofonistul Ornette Coleman, pianiștii Cecil Taylor și Carlo Bley, trompetistul Bill Dixon, baterist-ul Milford Groves etc. Această tendință se caracterizează în primul rînd prin improvizații atematice (libere), folosirea de armonii disonante (conglomerate sonore), poliritmii; în al doilea rînd, prin folosirea de improvizații solistice și mai ales colective — în care însă fiecare instrumentist din orchestră este un solist de primă mărime, improvizațiile lor nefiind subordonate vreunei linii (stil) impuse de vreunul din membrii orchestrei. A doua tendință, ce apare în anii 70, merge spre o anumită sinteză între tendințele improvizatorice și cele organizate. Orchestrele alcătuite din muzicieni de culoare readuc vechile forme de *blues** și multe date folclorice provenite din Continentul african. Orchestrele formate din muzicieni albi pun pe primul plan folclorul din țările lor de origine. Ceea ce determină însă o impresionantă mutație sînt parametrii noi în care muzica se desfășoară datorită introducerii instrumentelor electronice, ce influențează atît desfășurările muzicale intrinsece, cît și elementele de culoare și ritm, mai ales deduse din *beat-music* și *Rock and Roll*. În tot cazul, concluziile multor specialiști sînt unanime în a preciza că jazzul avangardist — deci și *Free jazul* — încearcă (a încercat) să aducă elemente noi fără a putea impune vreun stil precis.

FRIȘKA (magh.). Este partea principală, în tempo vioi, a ceardașului*, și urmează după introducerea lentă *lassan*.

FROTTOLA (ital., *frotta* = grup, mulțime). F. este la origine o piesă populară, cu caracter liric, glumeț, cu factură polifonă. Cunoscută și răspîndită în Italia, în cea de a doua jumătate a secolului XV și începutul secolului XVI, era interpretată în diferite ocazii: sărbători, spectacole de carnaval etc. Succesul deosebit al cîntecului se datorește conținutului său antrenant, dinamic, optimist, deși existau și f. cu o tentă lirică, uneori dramatică. În general predominau subiectele de dragoste, sub cele mai diferite aspecte. Textul cîntecului, strofic*, variat în conținut dar și ca structură (numărul picioarelor dintr-un vers putea diferi), a influențat structura melodiei. Nu întîmplător, majoritatea melodiilor de f. erau scrise în mod major, cu o ritmică simplă, dar pregnantă, cu intonații de origine populară foarte ușor de reținut. F. este cunoscută fie în formă corală la patru voci (de fapt sopranul susține melodia, celelalte voci formînd un fundal prin suprapuneri de cvarte și cvinte), fie o voce care prezintă melodia acompaniată de cîteva instrumente. Sînt cunoscute colecțiile de f. tipărite de Petrucci între anii 1504 și 1514, 11 caiete, la Veneția, și cele tipărite de Valerio Dorico, la Roma în anul 1531. F. ca gen este apropiată de madrigal* și de villanelă*.

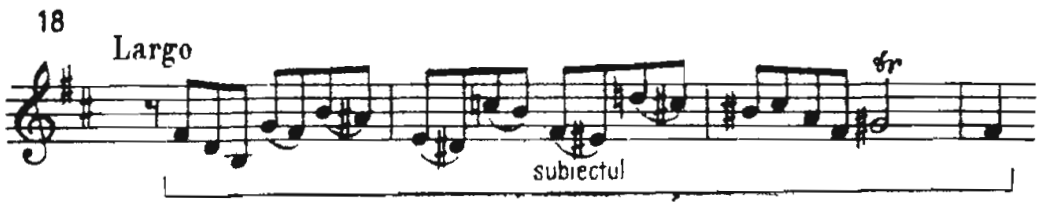
FUGA (lat. și ital, *fuga*; franc. și engl., *fugue*; germ, *Fuge*). Prin f. se înțelegea la sfîrșitul secolului XIV un canon*, iar în secolul XV — o imitație*.

De abia în secolul XVII f. capătă actualul ei sens. Originea f. o găsim în evoluția diferitelor forme polifone și, în special, a motetului* vocal și a ricercarului* instrumental. De la motet, f. a preluat îndeosebi principiul imitației, a prezentării unei teme (subiect) la diferite voci. Tot de la motet s-a păstrat și relația de cvintă superioară (sau cvartă inferioară) între expunerile tematice la diferite voci. Se știe că vocile umane se împart în două categorii fundamentale: femeiești și bărbătești, care la rîndul lor se împart în voci mai acute și mai grave: la femei — sopranele și altistele, iar la bărbați — tenorii și bașii, sau baritonii. Registrele cele mai comode ale vocilor, mai propice execuției, se află într-un anumit raport de interval. Între vocile femeiești și bărbătești corespondente raportul este de octavă — adică o melodie cîntată de bași poate fi redată de altiste cu o octavă mai sus. Între vocile de același gen dar de registru diferit (soprane—altiste, tenori—baritoni) raportul este de o cvintă perfectă. În cele spuse mai sus rezidă una din cauzele pentru care în expoziția unei fugi răspunsul se dă la dominantă — relații de interval curente nu numai în fugă, dar și în imitațiile de tipul invențiunii* sau canonului*. În ceea ce privește ricercarul*, influența sa s-a manifestat în domeniul structurii și mai ales al concepției de realizare a compoziției. F. reduce numărul de teme (subiecte) la una singură — deci de la pluritematismul prezent în ricercar se ajunge la monotematismul din f. Această restrîngere în invenția melodică este compensată cu o prelucrare (dezvoltare) a temei, fapt pe care ricercarul îl ignorează, rezumîndu-se la un șir de expoziții*, în funcție de numărul temelor. Compozitorul care a realizat sinteza a tot ce s-a scris pînă la el, deschizînd, în același timp, perspective noi conținutului și formei de f. a fost Johann Sebastian Bach (1685—1750). Prin lucrările sale *Clavecinul bine temperat* (două volume) și *Arta fugii*, el a fundamentat științific și expresiv principiile de structurare a acestei forme, demonstrînd, prin modele neegalate pînă în zilele noastre, perspectivele mari și potențialul inepuizabil al f. Nu întîmplător, după mai bine de două sute de ani de la moartea lui Johann Sebastian Bach, forma de f. continuă să existe și să se adapteze cerințelor specifice muzicii contemporane. F. a constituit obiectul a zeci și sute de studii și tratate, fiecare autor încercînd să-și demonstreze punctul de vedere referindu-se și alegînd exemple concrete din creația cantorului de la Thomaskirche. Este de neînchipuit, dar absolut adevărat, că cele mai opuse puncte de vedere pot fi demonstrate și își găsesc fundamentarea logică în creația lui Bach. Explicația o găsim în varietatea extraordinară a f. compuse de el, a marii sale măiestrii și fantezii creatoare. Bach a dat nu reguli de elaborare a unei f., ci modele ale genului. El a creat nu în spiritul sau sub imperiul legilor f. așa-zise de „școală", ci, păstrînd cadrul general adecvat, a lăsat cîmp liber fanteziei. Pentru a putea fi înțelese „excepțiile" pe care Bach le-a realizat în f. sale, este necesară o cunoaștere a principiilor de bază ale acestei forme.

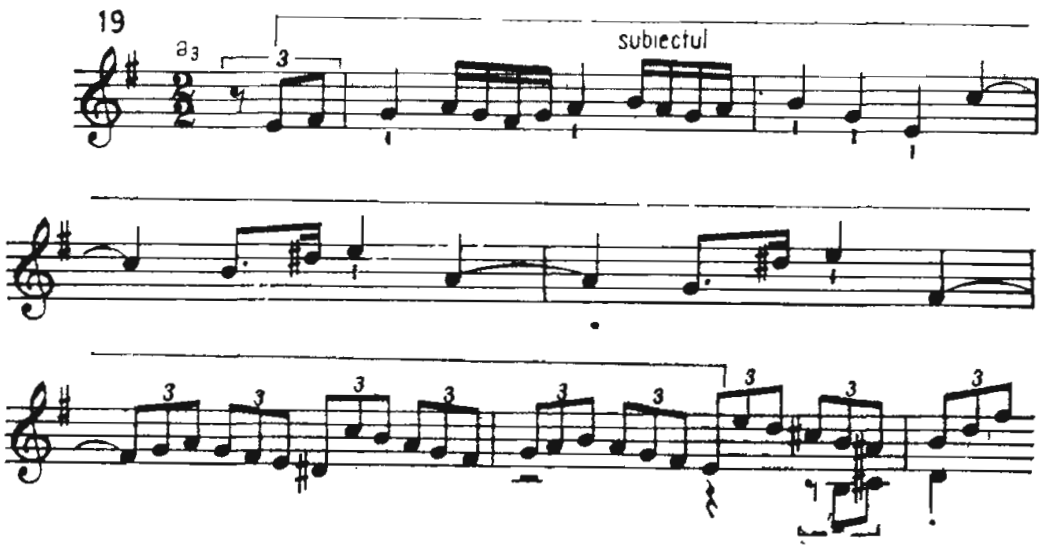
În funcție de numărul temelor (subiectelor), o f. poate fi *simplă*, cînd are la bază o singură temă, *dublă* — cu două teme, *triplă* — cu trei teme etc. Nu este exclusă posibilitatea compunerii unei f. cu patru sau mai multe subiecte, dar ea devine mult prea amplă, complexă și greu de urmărit. De asemenea, o f. poartă în titlu numărul de voci pentru care este compusă. Cele mai frecvente f. sînt la trei și patru voci, iar mai rare la două și cinci voci.

F Din 48 de f. cuprinse în cele două volume ale *Clavecinului bine temperat*, doar una singură este destinată pentru două voci, două pentru cinci voci, 19 pentru patru voci și 26 pentru trei voci. Această predilecție pentru f. la trei și patru voci este determinată în primul rînd de ușurința de a mînui acest număr de voci și de a realiza un echilibru și o simetrie între secțiunile formei. Ca structură, o f. se împarte în două sau trei secțiuni: expoziția, divertismentul și, în eventualitatea existenței celei de a treia diviziuni, repriza sau încheierea.

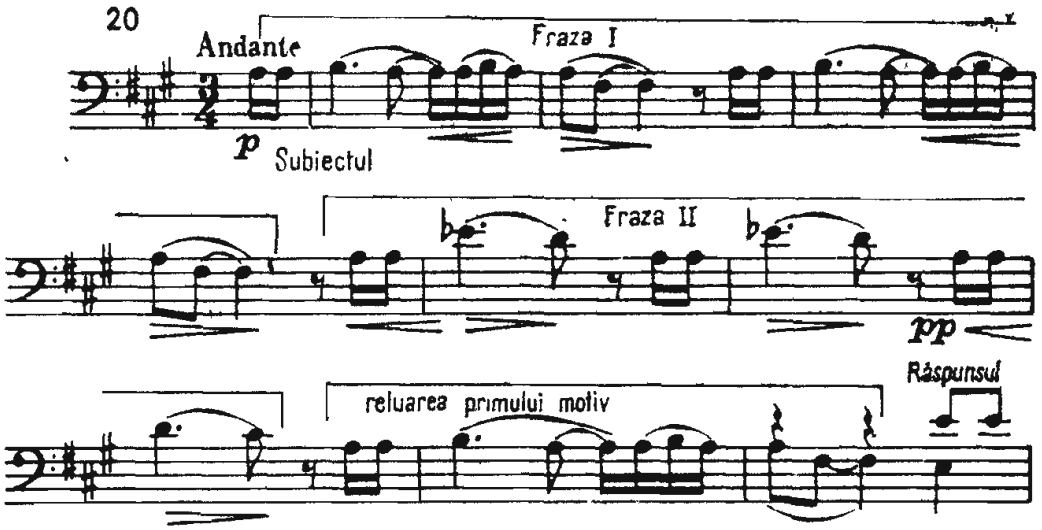
Expoziția de f. cuprinde trei elemente: tema (cu sau fără codetta), contrasubiectul și interludiul. *Tema* de f. trebuie să aibă un contur melodico-ritmic foarte clar, pentru a permite interpreților și ascultătorilor sesizarea pe parcurs a diferitelor ei transformări. Caracterul temei poate fi divers, începînd cu redarea unui lirism reținut, mergînd pînă la cea mai exuberantă sau dramatică expresie. Tema poate fi redusă ca proporții pînă la două-trei măsuri, sau mult mai amplă, mergînd pînă la 12—16 măsuri. Trei exemple luate din *Clavecinul bine temperat* ne edifică asupra proporțiilor unei teme: o măsură și jumătate — tema *Fugii nr. 7 în mi bemol major*, vol. I (vezi exemplul 13); patru măsuri tema *Fugii nr. 24 în si minor*, vol. I:



șase măsuri — tema *Fugii nr. 10, în mi minor*, vol II

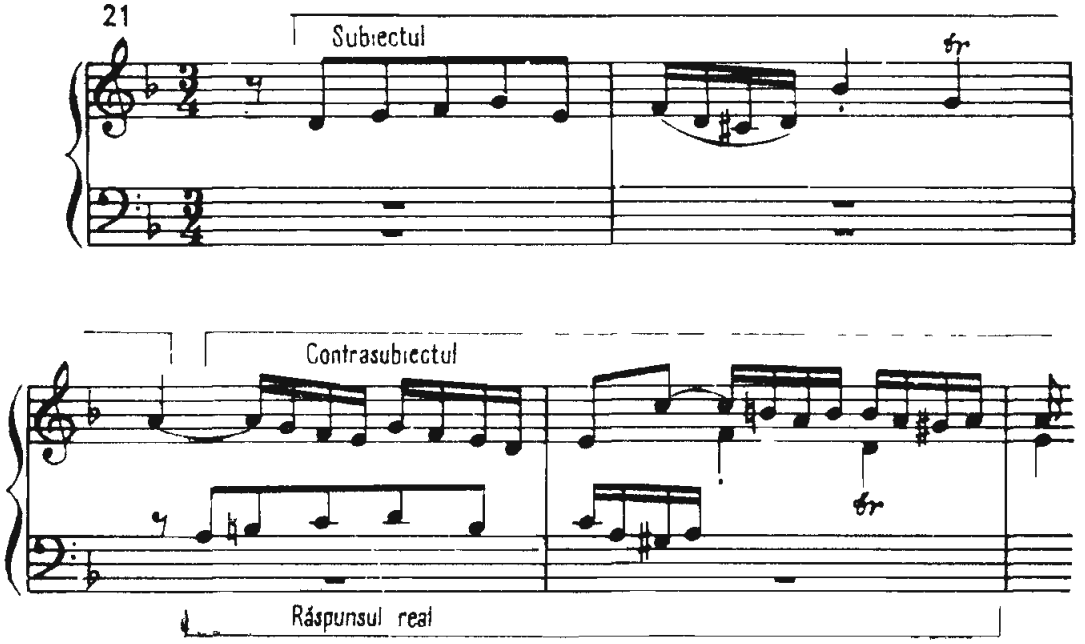


Tema *Fugii nr.* 8, la trei voci, din primul volum al ciclului *Preludii și fugi* de Dmitri Șostakovici — foarte dramatică de altfel — prezintă interes pentru că ea se extinde pe nouă măsuri și are o structură puțin obișnuită de perioadă cu repriză*, împărțită în două fraze inegale (4 și 5 măsuri):



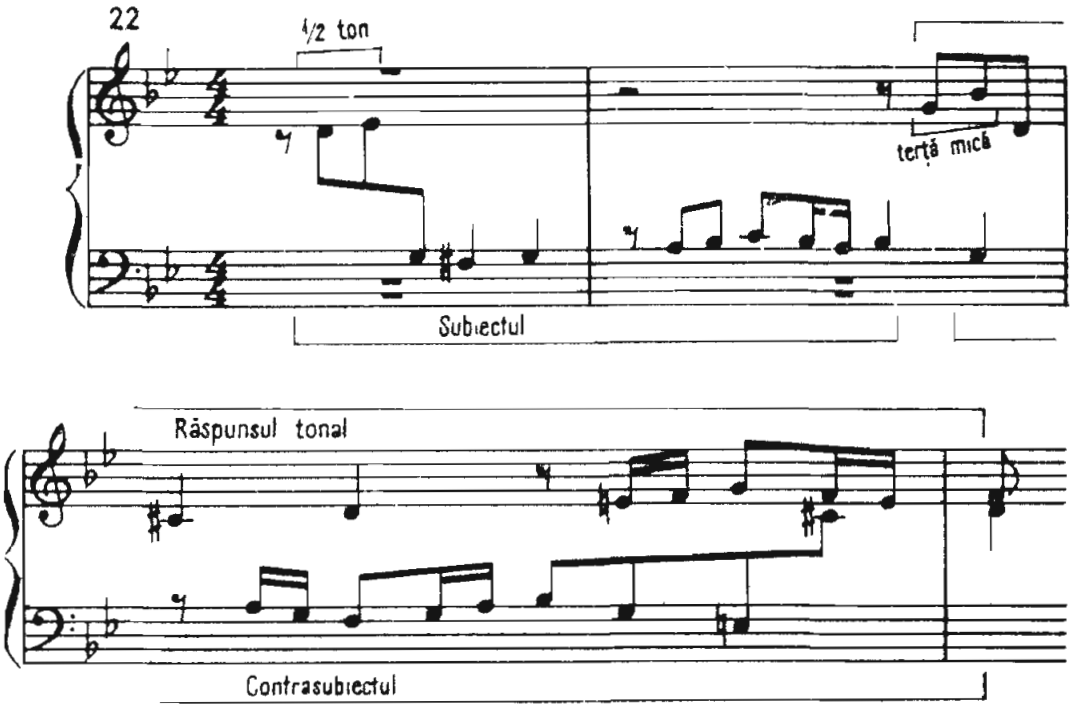
O temă concisă, pregnantă și expresivă se reține și se prelucrează mai ușor, dar o regulă în această privință nu există. Adăugăm că ambitusul unei teme nu trebuie să depășească octava, pentru ca să se evite, în expunerile la celelalte voci, posibile încrucișări. Dar și aci, tehnica contrapunctică a compozitorului își va spune cuvîntul. Numeroși compozitori, înainte de a elabora efectiv f., obișnuiesc să facă un studiu asupra posibilităților expresive și tehnice (contrapunctice) ale temei alese. În felul acesta, se pot determina, de la început, anumite coordonate ale formei și scriiturii polifonice, în cadrul expoziției și, ulterior, în celelalte secțiuni. O temă de f. apare în două ipostaze: de subiect (*dux**—lat. = conducător) sau *proposta**, cînd este expusă pe tonică (tonalitatea de bază), și de răspuns (*comes** — lat. = însoțitor) sau *risposta**, cînd este prezentată la dominantă, subdominantă sau, mai rar, pe altă treaptă. În dorința de a facilita sesizarea și reținerea unei teme de f. s-a creat tradiția ca prima expunere să fie monodică, neînsoțită de vreun contrapunct sau un alt acompaniament. O temă de f. (subiect) poate începe cu treapta I sau V, și mai rar cu altă treaptă. Sfîrșitul poate coincide cu începutul, sau nu. Nu este un act gratuit determinarea treptei cu care începe un subiect, pentru că răspunsul depinde tocmai de acest element. În *Clavecinul bine temperat*, din 48 de f., 27 de subiecte încep cu tonica, iar restul cu dominanta, exceptînd *Fuga nr. 13 în fa diez major* din vol. II, care începe cu treapta II. În 21 de fugi, ultimul sunet al subiectului este treapta III — medianta. Nu de puține ori un subiect trebuie analizat atît în funcție de structura sa melodico-ritmică, cît și în pluralitatea liniilor sale. Tema *Fugii nr.* 24 (vol. I) este un exemplu de coexistență a două linii distincte unde se aud clar celule melodice în funcție de „întrebări" și „răspunsuri" (vezi ex. nr. 18). Dacă tema are la sfîrșit un caractemodulant, i se adaugă un mic fragment melodic ce readuce tonalitatea inițială, pregătind în acest mod apariția răspunsului la dominantă. *Fuga nr.* 7, la trei voci, din primul volum al *Clavecinului bine temperat* este un asemenea exemplu. Tema este expusă de sopran, în *Mi bemol*, iar la sfîrșit modulează în *Si bemol*. Prin intermediul unei figuri alcătuite din cîteva șaisprezecimi, Bach readuce tonalitatea *Mi bemol* pentru a putea facilita intrarea răspunsului. După cum se vede, *codetta** îndeplinește aici rolul modulant specific (vezi exemplul nr. 13 al temei ilustrate anterior). Între sfîrșitul subiectului și apariția răspunsului poate exista uneori un spațiu „gol" din punct de vedere sonor. De ex., subiectul se termină pe primul timp al măsurii, iar răspunsul

F începe pe timpul patru al aceleiaşi măsuri. Pentru a „umple" pauza de pe timpii 2 şi 3 şi a facilita cursivitatea desfăşurării muzicale, se adaugă la sfîrşitul subiectului *codetta* care va pregăti apariţia răspunsului. Drept exemplu, cităm *Fuga nr.* 12, vol. II din *Clavecinul bine temperat. Răspunsul (comes, risposta)* este tema de f. expusă de regulă pe dominantă, sau subdominantă şi, mai rar, pe altă treaptă. De obicei, răspunsul, în cadrul expoziţiei, utilizează dominanta, pentru a se respecta atît unitatea tonală a expunerilor (facilitîndu-se revenirea subiectului la altă voce), cît şi legile fiziologice (arătate la începutul articolului) în relaţiile între voci: altistă—soprană, bas — tenor, tenor — altistă. Plecînd de la acele considerente pe care le-am arătat mai înainte referitor la muzica polifonică vocală, răspunsurile se dau la cvinta superioară. Tradiţia s-a extins şi în muzica instrumentală. Trebuie să amintim că vechea teorie ce împărţea modurile în două categorii — autentice şi plagale — şi-a spus şi ea cuvîntul. Unei teme autentice se impunea un răspuns plagal, şi invers, unui subiect plagal — un răspuns autentic. În acest fel se realiza corelaţia tonică — dominantă, corelaţie care favorizează menţinerea tonalităţii, F. ţine seama de corelaţia T — D — T, pilonii tonalităţii, care prezintă între ei o dualitate de interval. Această relaţie intervalică dublă între tonică şi dominantă, existenţa unor subiecte de f. cu caracter modulant, ca şi necesitatea de a menţine unitatea tonală în cadrul expoziţiei au determinat existenţa în practică a două categorii de răspunsuri: real şi tonal. Răspunsul real înseamnă o prezentare exactă a subiectului la dominantă. Cînd subiectul începe cu treapta I, răspunsul va fi — în genere — real, ca, de ex., în *Fuga nr. 6 în re minor* (vol. I) din *Clavecinul bine temperat*:

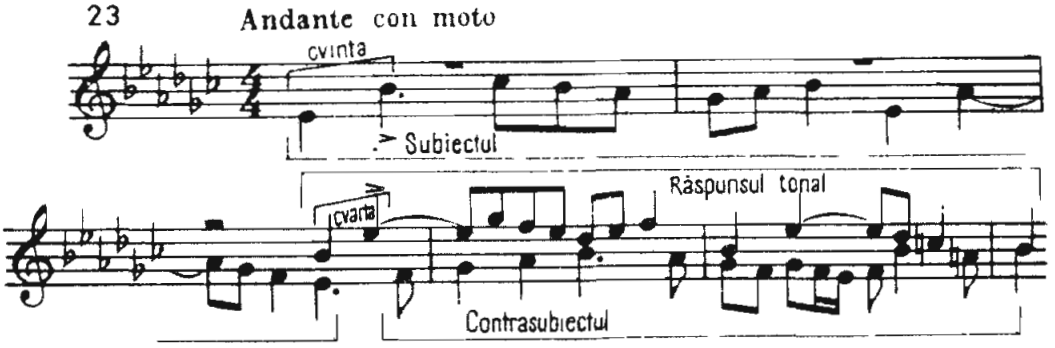


Dacă subiectul începe cu treapta V, răspunsul va fi tonal. Răspunsul *tonal* solicită o *mutaţie* (o schimbare de interval între două sunete, pentru a nu se părăsi tonalitatea iniţială, schimbare ce îşi are tîlcul în dubla relaţie de interval dintre tonică şi dominantă). În cazul unui subiect care începe cu treapta V, un răspuns real ar ajunge, din punct de vedere tonal, la dominanta dominantei, ceea ce intră în contradicţie cu principiul unităţii tonale a ex-

poziției. În consecință, cînd subiectul începe cu dominanta, răspunsul va începe cu tonica. Mutația restabilește funcțiile fiecărui sunet din subiect în răspuns. Reproducem un exemplu de f. cu răspuns tonal, a cărui subiect începe cu treapta V — *Fuga nr. 16 în sol minor* (vol. I) din *Clavecinul bine temperat*:

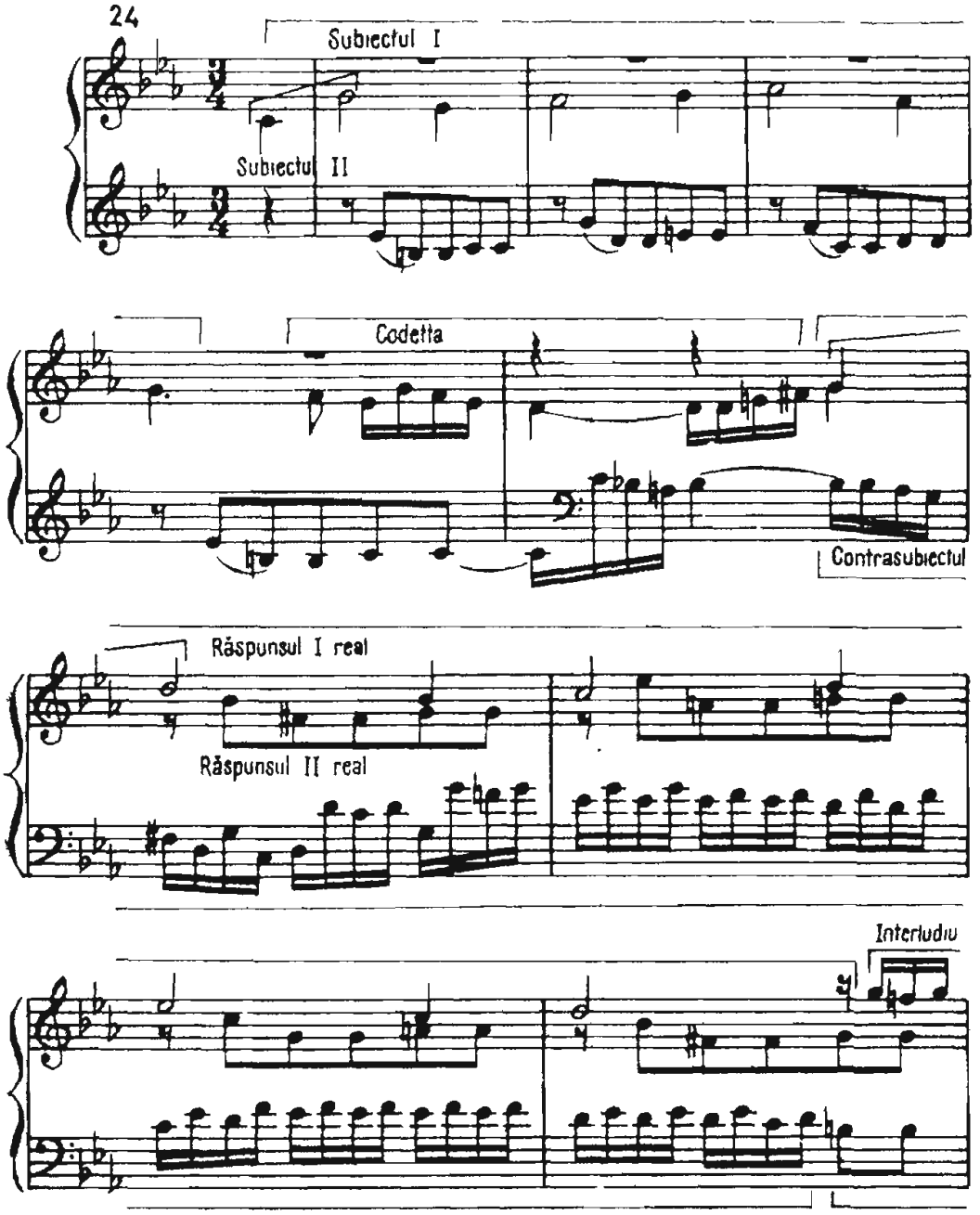


După cum se poate vedea, primul sunet din răspuns este *sol* (tonica), și nu *la* (contradominanta) — dacă răspunsul ar fi fost real —, pentru a se menține tonalitatea *sol minor*. Răspuns tonal se dă și în cazul în care în subiect după treapta I urmează imediat treapta V. Dacă nu s-ar respecta acest principiu și am aduce un răspuns real, am părăsi tonalitatea de bază. Pentru exemplificare redăm primul subiect și răspuns din *Fuga nr. 8* (vol. I) din *Clavecinul bine temperat*:



(Precizăm că toate exemplele din *Clavecinul bine temperat* sînt citate din: J. S. Bach, *The Well Tempered Clavier* from the Bach Geselschaft Edition, copyright 1950 by Lee Pocket Scores; *Fuga nr. 8* o cităm însă în redacția lui Czerny, care a și transcris-o din *re diez* minor — cum apare în original — în *mi bemol* minor). Nu lipsite de interes sînt excepțiile de la regula răspunsului tonal. *Passacaglia în do minor pentru orgă* de Bach se încheie cu o f. dublă după cele 20 de variațiuni. Primul subiect se bazează pe tema *Passacagliei*:

F



Relaţia dintre primele două sunete fiind tonică-dominantă, răspunsul ar trebui să fie tonal. El începe însă cu o imitaţie strictă, neţinînd cont de riscul părăsirii, pentru moment, a tonalităţii *do minor*. Bach a preferat această soluţie (excepţie), pentru a nu deforma tema auzită anterior în variaţiuni. Natura temei a impus răspunsul real. Astfel pot apărea excepţii justificate de conţinut, ceea ce demonstrează încă o dată rolul fanteziei creatoare menite să interpreteze principiile oricărei forme muzicale, şi să nu le adopte ca valori în sine, imuabile. Faţă de cele spuse pînă acum, dorim să cităm o serie de exemple (de la clasici pînă în zilele noastre) care demonstrează posibilitatea realizării răspunsului pe alte coordonate decît cele strict formale. Începem, bineînţeles, tot cu Johann Sebastian Bach. În *Arta fugii* — tezaur de procedee polifonice — găsim în *Contrapunctul V* un exemplu de răspuns în mişcare contrară; în *Contrapunctul VI* (în stil francez), răspunsul apare în *stretto**

cu valori diminuate* și în mișcare contrară; tot în *stretto* și în mișcare contrară, dar în valori augmentate*, este răspunsul din *Contrapunctul VII*. În *Fughetta op. 126 nr.* 2 de Robert Schumann, răspunsul tonal este îndreptat spre subdominantă. Un răspuns la terță mică superioară poate fi constatat în *Sonata pentru pian* de Aurel Stroe. Un element care poate da mai multă mobilitate desfășurării muzicale îl constituie deplasarea metr-oritmică a răspunsului față de începutul subiectului. În *Fuga nr. 1* (vol. I) a *Clavecinului bine temperat*, ca și în *Fuga nr 4 în do diez minor* din același volum, subiectul începe pe timpul 1, iar răspunsul intră pe timpul 3. Uneori, asemenea mutații sînt determinate de necesitatea continuării liniei muzicale. Dacă autorul ar fi dorit să înceapă ambele răspunsuri pe timpul 1, ar fi trebuit să completeze linia melodică a subiectului cu o *codetta**, pentru a nu rămîne un spațiu gol între sfîrșitul subiectului și începutul răspunsului. *Contrasubiectul* este linia melodică (un contrapunct la temă) pe care o continuă o voce după expunerea subiectului sau a răspunsului. Contrasubiectul este un contrapunct al cărui profil melodic, ritmic și armonic completează și reliefează tema, ajutînd uneori la realizarea unor inflexiuni tonale (vezi *Fuga nr. 9* din vol. II al *Clavecinului bine temperat*). În timp ce însoțește răspunsul, contrasubiectul pregătește apariția subiectului pentru a doua oară. În mod deosebit, în *Fuga nr 1* din vol. I, rolul contrasubiectului e foarte important pe linia funcției amintite mai sus, și aceasta datorită absenței interludiilor. Tematica contrasubiectului este derivată din subiect sau poate avea o individualitate proprie. Chiar într-un asemenea caz, dependența ritmică și armonică față de subiect este evidentă. Despre definirea contrapunctului la temă drept contrasubiect circulă două teorii. Prima teorie consideră numai contrapunctul sau contrapunctele ce se mențin și însoțesc în permanență tema unei f., fără modificări de profil, drept contrasubiect. În cazul unor contrapuncte ce se modifică în permanență, la fiecare expunere a temei, ele sînt considerate doar *contrapuncte libere*. A doua teorie consideră contrasubiecte toate contrapunctele ce însoțesc tema, indiferent dacă își mențin sau nu profilul. Credem că a doua teorie este justă, deoarece justifică noțiunea de contrasubiect pentru liniile melodice ce însoțesc un subiect sau răspuns. Reguli în privința menținerii sau nu a contrasubiectelor nu există. Din cele 48 de f. din *Clavecinul bine temperat*, aproape jumătate nu au contrasubiecte care să se mențină. De ex., în primul volum, în *Fuga nr.* 2 *în do minor*, la trei voci, ambele contrasubiecte se mențin, iar în *Fuga nr.* 7 *în mi bemol major*, tot la trei voci, un contrasubiect se menține, și celălalt nu. În *Fuga nr. 7 în mi bemol major*, la patru voci, din volumul doi, nu se menține strict nici un contrasubiect. De asemenea, în *Fuga nr. 22 în si bemol minor* (vol. I), la cinci voci, nu se păstrează nici un contrasubiect, Bach preferînd expunerile în *stretto* în cadrul expoziției. Dmitri Șostakovici în *Fuga nr. 1* din vol I la patru voci (din ciclul *Preludii și fugi*) păstrează primul și al doilea contrasubiect, iar al treilea nu. De multe ori o f. păstrează un contrasubiect în permanență, ceea ce poate da impresia unei f. duble. Un asemenea exemplu îl poate constitui *Fuga nr. 11 în la minor* din vol. I de Dmitri Șostakovici. Decisiv rămîne, în asemenea cazuri, apariția în repriză sau în încheiere a temelor suprapuse. În f. cu contrasubiecte ce se mențin, aplicarea principiului dublului sau triplului contrapunct este obligatoriu. În contrapunctul dublu*, liniile melodice trebuie să-și schimbe pozițiile (cea de sus trece jos, și invers). În contrapunctul

F triplu*, schimbul trebuie gîndit în trei. Pentru a concretiza cele spuse, prezentăm o schemă de expoziție la 4 voci cu contrasubiecte posibile:

S_____Cs *1*	Cs *2*	Cs *3*
R	Cs *1*	Cs *2*
	S _____	Cs *1*
		R

Interludiul este o desfășurare muzicală, derivînd din temă sau contrasubiect, sau avînd chiar un profil propriu, indiferent de amploare și care îndeplinește următoarele funcții: a) este element contrastant între diferitele expuneri ale temei; b) este element primordial în realizarea modulațiilor. a) Expunerea succesivă a unei teme de f. la mai multe voci poate crea o anumită uniformitate de expresie, o monotonie. Intervenția interludiului după prima pereche tematică — subiect și răspuns — facilitează crearea unui oarecare contrast ca imagine și dinamică, dînd mai multă mobilitate discursului muzical. Precizăm că între expunerea primului subiect și răspuns nu poate apare interludiul, pentru că aceste două aspecte incipiente ale principalei entități expresive din f. nu pot fi, sub nici o formă, despărțite. În rest, interludiul poate apărea după fiecare expunere tematică, atît în expoziție, cît și în divertisment. Interludiile într-o f. nu se repetă aidoma. Chiar dacă înfățișarea lor melodico-ritmică nu se schimbă evident, ele conțin modificări care permit să le apreciem ca variante mai apropiate sau mai îndepărtate de prima formă. Există tradiția de a amplifica interludiul cu fiecare nouă expunere. Dacă la început — în cadrul expoziției — după primul subiect și răspuns ar interveni un interludiu prea amplu, s-ar crea pericolul ca atenția celui ce ascultă să se îndrepte asupra interludiului, pierzînd din vedere desfășurarea temei. Altfel stau lucrurile cînd interludiul intervine după a treia sau a patra prezentare a temei, întrucît aceasta este fixată bine în atenția ascultătorilor. În aceste condiții, un interludiu mai mare (de 4 — 6 măsuri) este bine venit. Precizăm că nu există reguli nici în această privință și că fiecare interludiu trebuie analizat în funcție de rolul pe care i l-a încredințat compozitorul. Să luăm de ex. fugile pentru vioară solo de Bach. Vom observa că, ținînd seama de specificul instrumentului — unde expunerea unui contrapunct pe mai multe voci cu ponderi diferite este mai dificilă —, autorul a pus accentul pe varietatea și dinamica interludiilor. În f. pentru pian însă, caracterul instrumentului permite o pondere mai mare a elementelor tematice principale. b) Funcția modulatorie a interludiului este foarte evidentă atît în expoziție, dar mai ales la sfîrșitul ei, pentru a marca delimitarea dintre expoziție și divertisment și pentru a spori importanța deținută de către cea de a doua secțiune a f. Nu întîmplător în interludiu predomină secvențele *, întrucît ele ajută la dinamizarea desfășurărilor muzicale și la realizarea modulațiilor. Să luăm ca exemplu *Fuga nr 12* la patru voci (vol. I) din *Clavecinul bine temperat*. În expoziție există două interludii: primul în măsura 10, după prezentarea subiectului și a răspunsului tonal și din nou a subiectului — deci după trei intrări tematice—, și al doilea după a patra intrare, îndeplinind și funcția de modulație la dominanta tonalității de bază, marcînd astfel sfîrșitul expoziției și începutul divertismentului (măsura 19). Tematica interludiilor este dedusă din prima celulă a

contrasubiectului — ea însăşi o concentrare ritmică realizată prin inversarea de direcţie a măsurii a treia din subiect — ce se imită prima dată ascendent, iar a doua oară descendent. *Fuga nr.* 14 *în fa diez minor* la voci patru (vol. 1) cuprinde un număr maxim de interludii posibile într-o expoziţie, şi anume, trei. După subiect şi răspunsul real apare un interludiu doar de o măsură, cu rolul de a reinstala tonalitatea *fa diez* minor (măsura 7). Al doilea interludiu intervine după prezentarea subiectului la bas (a treia intrare), şi dimensiunea lui creşte la patru măsuri — număr de măsuri egal cu cel al temei (măsurile 11—14). Al treilea interludiu survine după intrarea celei de a patra voci (măsurile 18—20), pregătind începutul divertismentului în *do diez* minor. Tematica celor trei interludii este extrasă atît din subiect, cît şi din contrasubiect. Iată prezentate succint elementele tematicii componente ale primei secţiuni din f. — expoziţia. Expunerea ar fi incompletă dacă nu ne-am referi şi la corelaţia tonală între începutul şi sfîrşitul expoziţiei. Pentru ca o expoziţie de f. să poată fi considerată completă, trebuie să conţină în primul rînd prezentarea temei la toate vocile. Se poate ivi ca excepţie o intrare suplimentară a temei, fapt destul de frecvent la f. la trei voci, pentru a se obţine un număr egal de expuneri ale subiectului şi ale răspunsului. Cităm în acest sens *Fuga nr. 7 în mi bemol major*, la trei voci, din vol. I. al *Clavecinului bine temperat*. În al doilea rînd, o expoziţie de f. nu se poate încheia — din punct de vedere armonic — pe tonică. În mod obligatoriu trebuie să existe o modulaţie la *dominantă* (dacă tonalitatea de bază este majoră sau uneori minoră) sau la *relativa majoră* (dacă tonalitatea iniţială este minoră). Mai rar se întîmplă o încheiere pe *relativa minoră* cînd tonalitatea iniţială este majoră. De ex. *Fuga nr. 13* din vol. I — tonalitatea de bază este *la* major, iar expoziţia se încheie în *fa diez* minor. Iată schematic corelaţiile tonale ce pot să existe între începutul şi sfîrşitul expoziţiei:

Do major — **Sol** major
do minor — **Sol** major
do minor — **Mi** bemol major
Do major — **la** minor

Ultima schemă apare foarte rar în f. de Bach şi Händel. Desigur. în muzica contemporană corelaţiile pot fi diferite, şi ne vom mărgini să dăm doar doua exemple din muzica românească. În *Fuga giocosa* — partea II din *Cvartetul de coarde nr.* 5 — de Wilhelm Berger, expoziţia începe pe centrul *fa*, iar la sfîrşitul expoziţiei apare centrul *fa diez*. Această corelaţie rezultă din folosirea unui limbaj armonic ce îmbină elementele diatonice cu cele cromatice. Al doilea exemplu este luat din *Sonata pentru pian* de Aurel Stroe. Expunerile temei la cele trei voci utilizează o relaţie de terţă mică: prima expunere pe *do*, a doua pe *mi bemol*, iar a treia pe *fa diez* (enarmonicul lui *sol bemol*). În acest context apare logică prezentarea pe sunetul *la* a temei la începutul divertismentului, întrucît se profilează o expunere armonică pe sunetele acordului de septimă micşorată. Uneori, la sfîrşitul expoziţiei nu există acel interludiu cu rolul de legătură tonală cu divertismentul. Surprinzător, putem constata noi apariţii tematice în tonalitatea de bază. Nu este vorba doar de o intrare suplimentară, care să creeze o simetrie în expunerile tematice, ci de o nouă expoziţie, pe care teoria o intitulează *contraexpoziţie*. Nu este însă greu de descifrat intenţia unui autor de a recurge la contraexpoziţie. Presupunem dorinţa lui de a imprima în memoria ascultătorului tema, sau existenţa interludiilor, de asemenea, se urmăreşte ca fiecare voce să expună atît subiectul,

F cît și răspunsul. Contraexpoziția este o realitate în f. și își are regulile ei. a) În primul rînd conține o intrare în minus față de numărul celor din expoziție. Dacă f. este concepută pentru patru expuneri tematice în expoziție, contraexpoziția trebuie să conțină doar trei intrări. b) De la sine înțeles, sfîrșitul expoziției nu mai trebuie să moduleze, corelația tonală stabilindu-se între începutul expoziției și sfîrșitul contraexpoziției. Tonalitatea de bază se menține și în contraexpoziție, cel puțin pentru prima pereche tematică, subiect — — răspuns. c) Contraexpoziția recurge — de cele mai multe ori — la o inversare a modului de expunere a temei între voci. De ex., vocea care în expoziție a prezentat subiectul, în contraexpoziție va susține răspunsul, și invers. Să luăm, de ex., *Fuga nr 1 în do major* la patru voci din *Clavecinul bine temperat.* În primele șase măsuri se expun patru intrări tematice: S (altist), R (sopran), R (tenor), S (bas), și întrucît această expoziție nu conține interludii, urmează imediat, tot în *do* major, trei noi intrări tematice care constituie contraexpoziția :S (sopran) R (tenor, *în stretto*), R (altist). De abia în măsura 10 apare cadența pe dominantă care marchează sfîrșitul contraexpoziției și începutul divertismentului în *sol* major. Întrucît excepțiile de la regulă pot fi ușor sesizate în lucrările lui Johann Sebastian Bach, dorim să prezentăm *Fuga nr. 11 în fa major* (vol. I), unde contraexpoziția, în loc să conțină o intrare în minus față de expoziție, are una în plus. F. este scrisă la trei voci; în acest caz, contraexpoziția ar trebui să conțină doar două intrări. Dar autorul recurge la patru intrări ale temei, ultima în *stretto.* Înainte de a prezenta divertismentul, să ne oprim puțin asupra ordinii intrării vocilor și a relațiilor tonale posibile între ele în cadrul expoziției. Ordinea intrării vocilor într-o f. este destul de variată, și ea depinde — în multe situații — de caracterul muzicii, de dinamica pe care autorul dorește s-o imprime f. În mod obligatoriu, răspunsul trebuie să apară la o voce alăturată de cea care prezintă subiectul. În nici un caz nu se aplică principiul folosirii vocilor extreme (bas-sopran). Vocea extremă (bas sau sopran) este păstrată de obicei pentru ultima intrare. Vocile pot expune tema într-o ordine ascendentă sau descendentă, și nu de puține ori îmbină aceste două direcții. În ceea ce privește relațiile în expoziție, în funcție de expunerea subiectului sau a răspunsului, pot exista următoarele scheme:

— pentru o fugă la trei voci

S – R – R
S – R – S

— pentru o fugă la patru voci

S – R R – S
S – R – S – R
S – R – R – R
S – R – S – S

(cele mai frecvente sînt primele două)

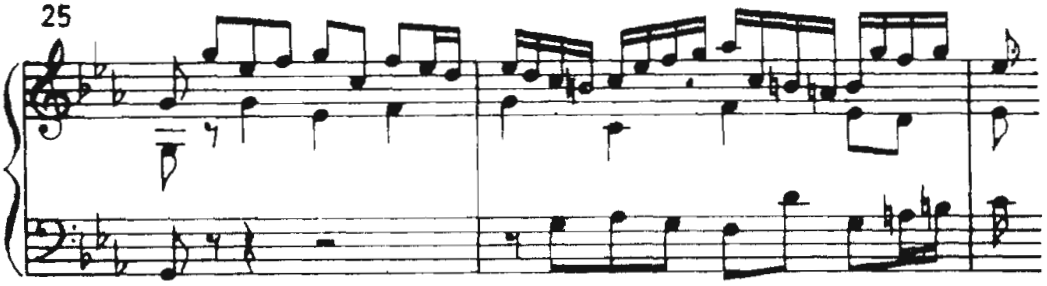
— pentru o fugă la cinci voci

S – R – S – R – S
S – R – R – S – S
S – R – S – R – R
S – R – R – R – S
S – R – S – S – S

Drept încheiere la prezentarea primei secţiuni a f., dorim să punem în faţa cititorului o problemă simplă, dar pe care unii muzicieni o complică inutil: expunerea la dominantă a temei (răspunsul) constituie o modulaţie, o inflexiune modulatorie sau o simplă folosire a treptei V, păstrînd tonalitatea de bază? Considerăm că răspunsul la dominantă obligă la păstrarea tonalităţii de bază a subiectului, chiar dacă în unele f. subiectul poate modula spre sfîrşit. În asemenea situaţii, *codetta** ce apare la sfîrşitul primului subiect are rolul de a readuce tonalitatea de bază a f. (vezi *Fuga VII*, vol. I, din *Clavecinul bine temperat*). Însăşi concepţia unei expoziţii de f. ca unitonală exclude posibilitatea unei modulaţii efective a subiectului care să solicite un răspuns în altă tonalitate

Divertismentul. În această diviziune a f. apar elemente contrastante faţă de expoziţie, în ceea ce priveşte planul tonal, intrările tematice şi uneori prelucrări tematice. Compozitorii preclasici şi clasici realizau divertismentul fie sub forma unor cicluri de expuneri despărţite de interludii (*Fugile nr. 6, 8, 11, 22* din vol. I), fie prelucrînd elementele tematice din subiect, contrasubiect sau interludiu (*Fuga nr. 11* din vol. II). Compozitorii contemporani — depăşind principiile clasice — apropie divertismentul de configuraţia unei dezvoltări* din forma de sonată*. Un exemplu îl constituie *Fuga dublă nr. 4 în mi minor* din vol. I al ciclului de *Preludii şi fugi* de Dmitri Şostakovici. Un rol covîrşitor în divertisment îl au modulaţiile, mai apropiate sau mai îndepărtate de tonalitatea de bază a f., fapt ce conferă culoare şi mobilitate secţiunii. În *Fuga în la minor pentru vioară solo* de Johann Sebastian Bach, divertismentul realizează, prin interludii, modulaţii care trec prin centrele: *mi — Do — mi — Sol — re — la*; iar în *Fuga în sol minor pentru vioară solo*, planul tonal al divertismentului este: *re — do — Si bemol — sol*. În unele f. de Johann Sebastian Bach se observă abordarea cu precădere a modulaţiilor în tonalităţi apropiate de gradul întîi şi al doilea. Nu de puţine ori, divertismentul începe totuşi cu tonalitatea de bază, deşi sfîrşitul expoziţiei a fost marcat printr-o modulaţie. De ex. *Fuga nr. 4 în do diez minor* din vol. I — la sfîrşitul expoziţiei se impune tonalitatea paralelă, *mi major*. Cu toate acestea, divertismentul începe în *do diez minor*, tonalitatea de bază a f. Structura divertismentului se apropie de cea a dezvoltării, în sensul că poate fi împărţit în faze sau cicluri. Prin fază se înţelege o desfăşurare muzicală cuprinsă între două cadenţe perfecte*, bineînţeles dacă mersul vocilor permite această fixare. În *Fuga nr. 11 în fa major* (vol. I), prima fază a divertismentului începe la măsura 37, în *re minor*, cu un *stretto* între sopran, alt şi bas, după care urmează o cadenţă perfectă în *re minor* (măsura 46). Faza a doua începe cu un şir de expuneri în *stretto*, urmînd să cadenţeze în *sol minor* (măsura 56). Cea de a treia fază (măsurile 56—65) conţine un interludiu cu rolul de a pregăti apariţia temei în *fa major*, cu care se încheie f. Revenim la rolul important pe care îl are interludiul în unele divertismente. Dacă în expoziţie interludiul reprezintă contrastul faţă de temă, care creşte progresiv după fiecare nouă expunere, în divertisment acest factor nu mai este necesar, deşi nu se exclude — şi interludiul îşi schimbă funcţiunea. Realizat prin intermediul imitaţiilor şi al secvenţelor, el dinamizează desfăşurarea discursului muzical, schimbînd culoarea armonică prin modulaţii. De ex., *Fugile nr. 11* şi *20* din vol. II al *Clavecinului bine temperat* constituie un model de felul cum se pregăteşte, prin interludiu, punctul culminant al unei f. În cadrul divertismentului se folosesc mijloace de expresie specifice muzicii polifone. *Imitaţiile stricte şi libere**. De ex., în *Fuga nr. 11* din vol. II, se observă o prelucrare motivică a interludiului care

F se bazează pe imitații derivînd melodic și ritmic din temă. Folosirea procedeului *stretto** (strîns) constă în intrarea tematică succesivă a vocilor înainte ca o voce precedentă să fi terminat de expus tema. Procedeul potențează la maximum dinamica desfășurării muzicale. Cîteva exemple concrete: faza a doua din divertismentul *Fugii nr. 11* (vol II) mai sus amintite, divertismentul din f. dublă „Kyrie eleison" din *Recviemul* de Wolfgang Amadeus Mozart sau din *Fuga nr. 3 în sol major* din primul volum de *Preludii și fugi* de Dmitri Șostakovici. Deși *stretto* este caracteristic pentru divertisment și mai ales pentru încheiere, Johann Sebastian Bach l-a folosit și în cadrul expoziției. De ex., *Fuga nr. 19* vol. I și *Fugile nr. 3* și *22* vol. II din *Clavecinul bine temperat*. Farmecul multor *stretto*-uri și canoane constă și în mutațiile metrice — intrările vocilor se fac, de fiecare dată, pe alți timpi (vezi divertismentul *Fugii nr. 5* din vol. II). Exemple de imitație strictă (canon*) găsim în partea III a *Concertului pentru orchestră* de Zeno Vancea, în *Fuga nr. 3* din vol. I de *Preludii și fugi* de Dmitri Șostakovici. *Augmentarea* și diminuarea* valorilor.* În *Fuga nr. 2* vol. II din *Clavecinul bine temperat*, subiectul apare la începutul divertismentului la sopran, în timp ce tenorul cîntă aceeași temă în valori duble (pătrimi în loc de optimi, măsurile 14—15). Un exemplu deosebit de interesant îl constituie *Fuga VII* din *Arta fugii*, unde tema apare în expoziție mai întîi augmentată și apoi diminuată. *Mișcarea contrarie a vocilor.* În momentul amintit mai sus din *Fuga nr. 2*, basul prezintă tema inversată:



Oprirea temporară a vocilor este o practică ce urmărește obținerea unui contrast de sonoritate față de ceea ce a fost, dar mai ales față de ceea ce urmează (*Fugile nr 12, 16* vol. I și *nr. 18* vol. II). Să nu pierdem din vedere că în asemenea situații trebuie să rămînă cel puțin două voci care să susțină desfășurarea muzicală. În divertisment nu pot să mai apară teme noi, decît în fugile duble* și triple*. Pentru a încheia expunerea despre divertisment, să precizăm că, în situațiile în care f. este alcătuită doar din două secțiuni — expoziție și divertisment —, ultima fază a divertismentului trebuie să pregătească fie coda*, fie o cadență perfectă în tonalitatea de bază.

Repriza, încheierea. A treia secțiune reprezintă, de cele mai multe ori, o culminație expresivă și dinamică a f. Faptul că Bach nu a fixat o tipologie de repriză, rezolvînd în mod diferit această secțiune, a determinat pe mulți teoreticieni să afirme că există doar cîteva principii cu caracter general ce se pot referi la structura ei — în primul rînd unitatea tonală, cu alte cuvinte, obligativitatea ca această secțiune să imprime tonalitatea de bază. Totuși, secțiunea a treia a f. poate începe și cu un răspuns la subdominantă, după care urmează subiectul expus pe tonică. Această inflexiune spre subdominantă din încheierea f. este proprie și altor forme ale Barocului, de ex. invențiunea*, și s-a menținut în sonata clasică* pentru a marca încheierea sau coda*. Un astfel de exemplu de inflexiune spre subdominantă îl găsim în *Fuga nr. 12 în*

fa minor din vol. II (măsura 72). Dacă ultima secţiune cuprinde expunerea temei la toate vocile, încheierea este considerată repriză*. Unii teoreticieni manifestă reticenţe asupra termenului de repriză în f. pentru a nu se face o asociaţie cu repriza formei de sonată, iar alţii îl resping. Amîndouă poziţiile, apropiate între ele, ni se par nejustificate. În primul rînd, asociaţia cu forma de sonată se poate face de la bun început, cînd „recunoaştem" şi folosim termenul de expoziţie. În al doilea rînd, există f. în care tema apare la toate vocile în încheiere, şi atunci nu putem lua în consideraţie un alt termen decît cel de repriză (eventual reexpoziţie, care este în esenţă acelaşi lucru). Este adevărat că în majoritatea fugilor simple de Bach tema nu apare la sfîrşit la toate vocile; în asemenea cazuri, *denumirea mai potrivită pentru a treia secţiune este de încheiere*. Reamintim cele spuse la divertisment, că *stretto*-ul este un procedeu predilect pentru încheierea unei f., şi prin aceasta nu de puţine ori punctul culminant poate fi chiar momentul final. Un exemplu semnificativ este încheierea *Fugii nr. 6 în re minor* din vol. I (În general, întreaga f., cu excepţia expoziţiei, este străbătută de *stretto*-uri în sens direct şi contrariu). O interesantă repriză — *stretto* şi canon — găsim în *Fuga nr. 3 în sol minor* din vol. I a ciclului de *Preludii şi fugi* de Dmitri Şostakovici, iar în *Fuga nr. 1*, din acelaşi ciclu, se observă un canon între sopran şi altist, după care canonul trece la bas şi tenor. Dacă în divertisment se foloseşte uneori oprirea temporară a vocilor, pentru ca reintrarea lor să aibă mai multă consistenţă, în repriză sau încheiere acest procedeu nu este recomandabil, întrucît, aşa cum s-a mai spus, această secţiune reprezintă uneori o culminaţie a desfăşurării muzicale. Din această cauză, tema este de multe ori prezentată într-o registraţie mult îmbogăţită (vezi f. pentru orgă sau orchestră), iar acordurile finale pot conţine mai multe sunete decît numărul de voci al f. (vezi *Fuga 11 în sol major pentru orgă*, *Fuga nr. 6 în re minor* din vol. I al *Clavecinului bine temperat*). Cîteodată încheierea sau repriza este urmată de o codă*, care se recunoaşte de cele mai multe ori prin pedala pe tonică. În *Fuga nr. 1* din vol. I, încheierea coincide cu coda, întrucît în ultimele patru măsuri apare pedala pe tonica *do*.

FUGA DUBLĂ. O f. cu două teme poartă denumirea de **f.d.** De cele mai multe ori, temele sînt contrastante din punct de vedere melodic şi mai ales ritmic, încît una o completează ca profil pe cealaltă. Compozitorii preclasici şi clasici utilizau pentru ambele teme o singură tonalitate. În unele f. scrise de compozitori contemporani se poate urmări tendinţa de apropiere a **f.d.** de forma de sonată: tema a doua este expusă într-o tonalitate diferită, şi în repriză ambele teme se reiau în tonalitatea iniţială. Aşa procedează Dmitri Şostakovici în *Fuga nr.* 4 din primul volum al ciclului de *Preludii şi fugi*: prima temă este în *mi* minor, a doua în *si* minor, iar în repriză, ambele teme se suprapun în *mi* minor. Dacă numărul vocilor unei f. simple poate fi indiferent (bineînţeles cel puţin două), o **f.d.** nu poate fi realizată la mai puţin de trei voci — adică o voce în plus faţă de numărul temelor. Acest principiu rămîne valabil şi la f. triple şi cvadruple. Se constată însă că majoritatea **f.d.** sînt scrise la patru voci, această situaţie asigurînd un echilibru în prezentarea şi prelucrarea temelor. Structura unei **f.d.** poate fi variată. a) *Cîte o expoziţie* — consecutivă — *pentru fiecare temă*; apoi fiecare temă poate avea propriul divertisment, sau să fie prelucrată concomitent într-un divertisment comun, urmînd ca în repriză temele să se suprapună. *Fuga nr. 18 în sol diez minor* la trei voci din vol. II conţine o expoziţie şi un mic divertisment pentru prima temă. A doua temă este însoţită de un contrasubiect dedus din tematica primei

F expoziţii, continuată printr-un alt divertisment care conduce la un al treilea divertisment comun ambelor teme. **F.d.** cu cîte o expoziţie pentru fiecare temă există în *Simfonia psalmilor* de Igor Stravinski, în finalul *Partitei pentru orchestră* de Dan Constantinescu şi în *Cvartetul de coarde* (partea IV) de Pascal Bentoiu. b) *O expoziţie comună pentru ambele teme.* În *Recviemul* de Wolfgang Amadeus Mozart există o **f.d.** unde fiecare temă are textul ei: prima — *Kyrie eleison*, iar a doua — *Christe eleison*. Temele sînt concepute pe baza principiului dublului contrapunct* la octavă, şi în expoziţie apar în *stretto*, la distanţă de o măsură. c) *O expoziţie pentru prima temă, a doua apărînd în divertisment*, fapt care constituie un avantaj, cea de a doua temă putînd fi expusă mai liber, fără rigorile proprii unei expoziţii (răspunsul, de ex., poate fi dat la octavă sau la alt interval; asupra acestei probleme vom reveni la **f.** triplă*). Pentru a încheia explicaţiile despre **f.d.** trebuie să precizăm că s-a creat tradiţia ca ea să conţină obligatoriu cea de a treia secţiune (repriză sau încheiere), în care ambele teme se suprapun. Toate exemplele indicate mai sus au repriză sau încheiere.

Pentru cei ce doresc să analizeze Fuga dublă din *Recviemul* de Mozart, prezentăm — într-o formă succintă — modul ei de structurare.

Expoziţia se desfăşoară între măsurile 1 şi 16. Scrisă la patru voci, cu ambele teme prezentate în aceeaşi secţiune, se poate spune că al doilea subiect, *Christe eleison*, îndeplineşte şi funcţia de contrasubiect faţă de prima temă, *Kyrie eleison*. Relaţia tonală între începutul expoziţiei — *re minor* — şi sfîrşitul ei — *fa major* — se stabileşte pe primul timp din măsura 17. Ultimii doi timpi din măsura 16 se constituie în anacruza primului subiect (soprane) cu care începe *divertismentul*. Cuprins între măsurile 17 şi 39, *divertismentul* se structurează în două faze. *Prima* (măsurile 17—33) cuprinde expunerea ambelor teme, în *fa major — sol minor — do minor — si bemol major — fa minor*. *Faza a doua* (măsurile 34—38), bazată pe *stretto*-ul celei de a doua teme, urmăreşte prin dinamizarea respectivă pregătirea celei de a treia secţiuni. *Incheierea* (măsura 39) expune prima temă de două ori (la başi şi apoi la soprane) în *re minor*, iar tema a doua — o singură dată, la măsura 40. De la măsura 45 — cu anacruză — începe ampla codă cu un *stretto* realizat tot cu tema a doua, expusă de başi — soprane — altiste — soprane şi avînd ca scop (funcţie expresivă) ajungerea la acordul de septimă micşorată (măsura 50) — culminaţia fugii, urmată de acordurile conclusive numai pe cuvintele primului subiect — *Kyrie eleison* —, şi acordul final pe tonica *re*, fără terţă.

FUGA TRIPLĂ. O **f.** care conţine trei teme se numeşte **f.t.** Se construieşte, în linii mari, prin procedeul triplului contrapunct* la octavă, astfel încît fiecare melodie să poată apărea la trei voci: înaltă, medie şi gravă. Faţă de **f.** dublă, **f.t.** poate fi realizată în mai multe variante: a) *Cîte o expoziţie pentru fiecare temă*, ca în *Fuga XIV, în fa diez minor* (vol. II) din *Clavecinul bine temperat*. b) *O expoziţie pentru toate trei temele*, adică o prezentare simultană a lor, aşa cum se poate observa în *Preludiul XIII în la major* din vol. I. Proporţia preludiului este de fughettă*. Unii muzicieni consideră că acest preludiu este construit pe baza contrapunctului triplu, fără a fi şi **f.t.** Pentru a nu extinde explicaţiile care au mai mult un caracter teoretic, nu vom enumera toate variantele posibile, ci ne vom opri la una foarte des utilizată. c) *O expoziţie pentru prima temă, iar celelalte două expuse în cadrul divertismentului.* După cum am arătat la **f.** dublă, temele noi în divertisment nu cer respectarea tuturor regulilor unei expoziţii. Noile teme pot avea răspunsuri la octavă sau

la alte intervale. Un asemenea exemplu este *Fuga IV, în do diez minor*, la cinci voci, din primul volum al *Clavecinului bine temperat*. Peste prima temă se suprapun succesiv cea de a doua și a treia. Între teme există un contrast melodic și ritmic foarte pronunțat, ceea ce permite sesizarea lor ca atare în apariția simultană din repriză. În f. duble și triple nu sînt recomandabile interludiile prea ample pentru a nu sustrage atenția de la temele propriu-zise. Pentru același motiv, contrasubiectele au în mod frecvent aspectul unor contrapuncte libere.

FUGA DE CORAL. F.c. are la bază un fragment tematic concentrat din punct de vedere ritmic dintr-un coral. Pentru fiecare fragment-temă se realizează o expoziție. Pe parcurs, la fiecare expoziție, se poate suprapune tema coralului în varianta ei ritmică originală. Față de proporțiile pe care le poate lua o asemenea f. (multitudinea de expoziții), împărțirea f. în două sau trei secțiuni devine inoperantă. De exemplu, f. c. *Jesu Leiden, Pein und Tod* din cantata *Himmelskònig, sei willkommen* de Johann Sebastian Bach este alcătuită din cinci expoziții. Și în acest domeniu, creațiile lui Johann Sebastian Bach (*Chorale Vorspiele*) sînt modele atît pentru profesioniști, cît și pentru iubitorii de muzică.

FUGA VOCALĂ. În principiu, regulile f. instrumentale sînt aceleași pentru f. v. Apare însă și un text concis (propoziațiune, mai rar o frază) care însoțește permanent tema. În f. dublă sau triplă, fiecare temă are textul ei. Este necesar ca sfîrșitul diferitelor faze sau secțiuni, inclusiv cadența finală a f., imitațiile în *stretto* să se realizeze pe aceeași silabă, sau cuvînt, marcînd și prin text momentul respectiv. Acolo unde această condiție nu poate fi îndeplinită, se renunță la textul celorlalte teme, cadențele realizîndu-se pe textul uneia din teme (îndeosebi cadența finală). Astfel rezolvă Wolfgang Amadeus Mozart f. dublă din *Recviem*, amintită mai sus, unde cadențele finale folosesc doar textul primei teme: *Kyrie eleison*.

FUGATO (ital.). O expoziție de fugă în cadrul unor lucrări mai ample, ca de ex. în dezvoltarea unei forme de sonată*, expunerea unui refren de rondo* etc. Ca exemple putem cita f. din *Scherzo*-ul *Simfoniei IX* de Ludwig van Beethoven, cel din ultima parte a *Simfonietei* de Mircea Chiriac sau din prima parte a *Cvartetului de coarde* de Nicolae Buicliu.

FUGHETĂ (ital.). O fugă de mică proporție. Structura f. respectă, de regulă, pe cea a fugii, secțiunile ei sînt însă mai reduse, interludiile foarte puțin extinse sau eliminate. Cîteva exemple: *Preludiul nr. 19 în la major* din *Clavecinul bine temperat*, *Fughetta pentru pian* de Robert Schumann, fughetele pentru pian de Alexandru Pașcanu, Bogdan Moroianu etc.

FUNDAMENTALĂ (SUNET FUNDAMENTAL). 1. Sunetul de bază, cel mai grav, generator, de la care pornește șirul de sunete armonice naturale. **2.** Sunetul de bază al unui acord* construit după principiul clasic al suprapunerilor de terțe. El se află la bas dacă acordul este în stare directă, și își modifică poziția dacă acordul este în răsturnări.

FURIANT. Dans popular ceh, devenit cunoscut în toată lumea prin intermediul operei *Mireasa vîndută* de Bedrich Smetana. Este un dans vioi,

F în măsură binară, dinamic în prima parte, urmat de o mișcare mai liniștită cu caracter festiv în măsură ternară. Există în acest dans întrepătrunderi de gen cu alte dansuri: pentru prima parte sînt caracteristice dinamica și mișcările de polcă*, iar schimbarea de tempo și măsură aduce pe prim plan valsul*.

FUTURISM (ital., *futuro* = viitor). În domeniul muzicii, f. a apărut în Italia și s-a extins în alte țări ale Europei (Franța, Germania, Rusia). Teoreticianul acestui curent a fost F.T. Marinetti, care a publicat în ziarul *Le Figaro* (Paris — 20 februarie 1909) programul acestui curent. Compozitorul Fr. B. Pratello, prin lucrarea *Musica futuristica per orchestra, op. 30* (1912—1913), încearcă să traducă în practică teoria f. În esență, acest curent neagă tradițiile culturii clasice, pledînd pentru înlocuirea lor cu mijloace care să reflecte noi tendințe ale vieții secolului — industrializarea și automatizarea. De aceea sursa „evenimentelor muzicale" trebuie să fie zgomotele de pe stradă, din fabrică, al motoarelor de mașini, avioane etc. Remarcăm anumite contingențe cu caracteristicile muzicii concrete*. La origine, curentul f. s-a intitulat, sugestiv de altfel, bruitism (de la franc. *bruit* = zgomot). Influența f. s-a resimțit și în creația unor muzicieni de prestigiu ai secolului nostru, dar ei s-au îndepărtat de acest curent în momentul cînd unii din propagatorii lui (Marinetti) au pactizat cu fascismul. Astăzi, f. este o palidă amintire a unei tendințe nesemnificative, apărută la începutul secolului nostru.

G

GAGLIARDA (franc., *gaillarde*; engl., *gaillard*). Vechi dans răspîndit în Italia și Franța în secolele XVI și XVII, în măsura ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$ și în tempo moderat. **G.** era dans de perechi cu numeroase elemente de pantomimă. La sfîrșitul secolului XVI și la începutul secolului XVII, **g.** era asociată cu pavana*, dans rar, maiestuos, în măsură binară, constituind împreună, pe baza elementului de contrast, nucleul, punctul de plecare în dezvoltarea suitei preclasice*. În diferite caiete muzicale pentru lăută (vechi instrument cu coarde ciupite), găsim împerecheate aceste două dansuri. Pentru a se sublinia unitatea lor, se foloseau cîteodată elemente tematice comune și aceeași tonalitate. Contrastul se realiza prin tempo — **g.** se cînta mai repede, devenind un dans vioi, plin de forță și temperament. Un alt element de contrast îl constituia metrica diferită. Nu rareori, în loc de **g.**, după pavana urma un dans numit saltarello* (de la salturile pe care le executau dansatorii).

GALAON. Vechi joc popular, variantă a brîului oltenesc. Denumirea de **g.** vine de la comuna cu același nume din Cîmpia Dunării. Jocul s-a extins și în alte regiuni ale țării, păstrîndu-și denumirea, adaptîndu-și diferite mișcări în funcție de tehnica dansatorilor, sau specifice locului. De aici au apărut, asemeni brîului*, și variatele denumiri: **g.** bătrînesc, de brîu, pe farfurie, șchiop etc. **G.** este un joc bărbătesc, în linie; jucătorii își țin brațele încrucișate la spate sau prinse în brîu. Melodia este în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$, se cîntă într-un tempo vioi (Allegro). Liniile melodice cursive, în care predomină valorile de optimi și șaisprezecimi, conținînd formule ritmice simple și pregnante, se desfășoară în cadrul unei structuri bipartite*. Fiecare perioadă se împarte în două fraze egale de cîte patru măsuri.

GALOP. Dans vioi, dinamic, ce a căpătat în secolul XIX o deosebită răspîndire în saloanele de bal din Franța. De asemenea, în multe spectacole de balet, sau operetă, **g.** era piesa de rezistență, care, prin verva sa caracteristică, asigura de multe ori succesul de sală. Scris în măsura binară $\left(\frac{2}{4}\right)$ și într-un tempo foarte mișcat (*animato*), dansul solicita partenerilor executarea unor mișcări combinate cu salturi (se imita — într-un anumit fel — galopul cailor, de unde și denumirea dansului). Uneori, dansul era însoțit de strigă-

turi, pocnituri de pistol, în special la sfîrșiturile de frază muzicală. În a doua jumătate a secolului trecut, **g.** a devenit ultima parte, dinamică, din cadril*. Sînt cunoscute lucrările inspirate de acest dans: *Marele galop cromatic, Galopul infernal* de Franz Liszt sau melodiile *Cancan* din opereta *Orfeu în infern* de Jacques Offenbach. Sub influența acestui dans — cunoscut și în țara noastră — au apărut în creația populară românească melodii cu numele de **g.**, avînd ca structură o formă bipartită. Un asemenea exemplu găsim în colecția lui Constantin Gh. Prichici — 125 *Melodii de jocuri din Moldova* (pag. 43).

GAMA. Denumirea vine de la litera grecească Γ, care în evul mediu (sec. X) desemna cel mai grav sunet al scării muzicale utilizat în acea vreme (*Sol* din octava mare). Sunetele scării muzicale cuprinse în cadrul unei octave au primit numele de **g.** Definiția s-a păstrat ca atare pînă în zilele noastre. Și astăzi, prin **g.** se înțelege mai întîi o succesiune treptată de sunete (ascendentă sau descendentă) cuprinsă în limitele unei octave. O **g.** capătă același nume ca și sunetul de bază — tonica* — de la care pornește, dar și apartenența la modul major sau minor îi conferă nominalizarea necesară. De asemenea, **g.** se grupează în diferite categorii după numărul treptelor care o completează. a) *Pentatonică** — constituită din cinci sunete (trepte). b) *Heptatonică diatonică** — constituită din șapte sunete (trepte), conținînd cinci tonuri și două semitonuri. Pe lîngă clasicele **g.** naturale de mod major sau minor (inclusiv cele modificate), intră în categoria **g.** diatonice și vechile moduri grecești și medievale: ionic, doric, frigic, lidic, mixolidic, eolic și locric. c) *Cromatică* — conținînd douăsprezece sunete, toate la distanță de semiton (șapte semitonuri diatonice și cinci cromatice). **G.** cromatică se obține prin alterarea ascendentă sau descendentă a treptelor **g.** diatonice. d)*Hexatonală* sau *din tonuri*. Cunoaștem din practica componistică o **g.** formată numai din tonuri (șase sunete). Fiind formată dintr-o succesiune stereotipă de tonuri întregi, indiferent de sunetul cu care începe (poziția), ea are aceeași sonoritate. Notată ca o gamă octaviantă, ea poate avea succesiunea în care sunetele *fa diez — sol bemol* sînt enarmonice. Găsim acest tip de **g.** în partea III din sextetul *Serenada sătească* de W. A. Mozart, în prima parte din *Simfonia VII* de Franz Schubert, în opera *Pelléas și Melisanda*, în *Marea*, precum și în multe alte lucrări de Claude Debussy, în opera *Salomeea* de Richard Strauss. e) **G.** *lui Rimski-Korsakov*, denumire dată unei structuri alcătuite dintr-o succesiune de ton — semiton. Ea se înscrie în cuprinsul unei octave micșorate (neoctaviantă) și se deosebește de toate celelalte **g.** amintite pînă acum, care sînt octaviante. O stranie sonoritate obține compozitorul N.A. Rimski-Korsakov cu acest tip de **g.** în tabloul simfonic *Sadko*.

GAVOTA (franc., *gavotte*; engl., *gavot*). Vechi dans popular apărut în Franța, și care a cunoscut o largă răspîndire începînd cu secolul XVI. În secolele XVII și XVIII se dansa **g.** la curțile nobiliare, la diferite baluri, iar cuprinderea ei în opere și în spectacole coregrafice de către Jean Philippe Rameau, Georg Friedrich Händel, Christoph Willibald Gluck etc. a fost bine primită de public. În muzica instrumentală **g.** apare în lucrările lui Archangelo Corelli, Antonio Vivaldi, François Couperin. Johann Sebastian Bach a folosit-o în *Suitele franceze* și *engleze* pentru pian, în *Sonatele* sau *Partitele* pentru vioară solo etc. În secolele XIX și XX **g.** mai apare în lucrările lui Camille Saint-Saëns, Richard Strauss, Max Reger. Partea III din *Simfonia clasică* de Serghei Prokofiev este o **g.** mult apreciată, deoarece compozitorul a fo-

losit ritmul și anumite elemente specifice ale melodiei într-un context în care personalitatea și stilul autorului (melodie și armonie) se impun. Caracteristicile **g.** sînt: măsura binară ($\frac{2}{2}$ — alla breve), începe totdeauna cu anacruză de o doime divizată în două pătrimi sau patru optimi și un tempo moderat. Melodia **g.** este bipartită simplă*. În suita preclasică*, prin alternarea a două **g.** (**G. I** — **G. II** — **G. I**) forma se amplifică la tripartită compusă*. Necesitatea unui contrast mai evident între cele două **g.** (cea de a doua constituind partea mediană din structura tripartită) a impus — în perioada respectivă — utilizarea *musettei** ca parte mediană. Musetta este un dans apropiat ca factură melodică de **g.**; are melodia însoțită permanent de o pedală simplă sau dublă care imită cimpoiul — de unde și denumirea dansului (franc. *musette* — cimpoi.).

GEAMPARALE. Joc popular de origine bulgărească în măsură compusă eterogenă ($\frac{7}{16}$), cu un tempo foarte vioi, răspîndit în Dobrogea și sudul Munteniei. **G.** se joacă în formație de cerc, linie — perechi sau solistic. În unele cazuri, cel care conduce jocul (sau una din fete) flutură o batistă în ritmul pașilor. Ritmica specifică **g.** a fost folosită de mulți compozitori români. Cităm în acest sens un exemplu edificator — *Toccata pentru pian* de Paul Constantinescu. Iată formula ritmică specifică de **g.**, făcînd parte dintr-o categorie mai largă de ritmuri denumite *aksak*.

26

GEMELLUS (CANTUS) (lat. — vezi *Contrapunct și faux bourdon*).

GENERALBASS (germ. — vezi *Basso continuo*).

GENERALPAUSE (germ. = pauză generală, prescurtat G.P.). Termenul se folosește în lucrările orchestrale sau corale unde se urmărește obținerea unei pauze la toată formația. Pauza poate dura numai o măsură sau se poate prelungi prin adăugarea unei coroane (fermată*); se poate extinde, specificîndu-se numărul de măsuri.

GEN MUZICAL (lat., *genus*; ital., *genere*; franc., *genre*; engl., *kind, class*). Termen cu semnificații diferite, în funcție de conținutul, structura sau de modul de interpretare al unei piese muzicale. a) *Conținutul muzical*. O piesă poate aparține unei categorii specifice: *scherzando* — muzică vioaie, umoristică, dinamică; *lirică* — în care se include muzica înscrisă într-o sferă largă, *cantabile*; *dramatică* — încordată, tumultuoasă, tragică, categorică; *dansantă* — în care se cuprinde toată muzica de dans sau în spiritul acesteia. Muzica dispune de **g.** epice, lirice, dramatice, oratoriale, cum sînt: balada*, liedul*, opera*, simfonia*, cantata*, oratoriul* etc. Există și o categorisire a muzicii în funcție de problematica conținutului: muzică ușoară, muzică populară (cu autorul anonim), muzică cultă (cu autorul cunoscut). b) *Structura muzicală*.

Un ciclu*, alcătuit din imagini și mișcări contrastante, dar unitare ca expresie, determină apartenența la **g.** de simfonie*, concert*, sonată*, suită*, triptic*. c) În funcție de formația ce interpretează, putem preciza existența unui gen cameral (trio*, cvartet*, cvintet* sextet* etc.) sau orchestral (simfonic). În ambele cazuri mai distingem existența unor ansambluri vocale sau mixte. O structură, ca de ex. forma de sonată*, ciclul de sonată*, este extinsă asupra unui conținut diferit, ce solicită o tratare deosebită din punct de vedere al **g.**, în comparație cu un lied. Între **g.** și structură trebuie să existe o corelație. Nu întîmplător unele idei muzicale cer o tratare în cadrul unei simfonii*, și altele în cadrul unui cvartet*. Alegerea de către autor a unui **g.** nu este cu totul arbitrară. Transcripțiile dintr-un **g.** într-altul (de ex. transcripția unei simfonii pentru pian sau orchestrarea unei piese pentru pian) nu anulează unitatea inițială dintre **g.** și structură. Transcripțiile pun în evidență o altă corelație posibilă între structură și **g.**, sau, pur și simplu, îndeplinesc un rol practic, didactic.

GIGA (engl., *jig*; franc., *gigue*; ital., *giga*). Dans popular englez (originar probabil din Irlanda și Scoția), care a căpătat o formă stabilă de abia în suita preclasică*. **G.** s-a dansat la început de către perechi, iar marinarii au transformat-o înrtr-un dans interpretat de soliști. **G.** a fost introdusă în suită în secolele XVII și XVIII ca ultimă parte a tipului de bază: allemandă, curantă, sarabandă, **g.** Dansul a cunoscut o largă răspîndire în Italia (Giovanni Battista Sammartini, Giovanni Battista Pergolesi, Antonio Vivaldi), Franța (François Couperin, Jean Philippe Rameau), Germania (Johann Jakob Froberger, Johann Caspar Ferdinand Fischer). În suitele de Johann Sebastian Bach găsim sintetizate o serie de caracteristici, devenite tipice pentru acest dans. **G.** poate avea o metrică bivalentă, atît binară cît și ternară $\left(\begin{smallmatrix}3 & 4 & 6 & 9 & 12 & 9\\ 4 & 4 & 8 & 8 & 8 & 4\end{smallmatrix}\right)$; tempoul este mișcat, caracteristică specifică pentru un final de ciclu (*molto vivace, allegro* etc.). Forma melodiei este bipartită*, ambele perioade* fiind desfășurate și modulante, la fel ca la allemandă*. Totodată se poate afirma că **g.** este cel mai polifonic dans, întrucît expunerea tematică se face uneori în *fugato**, iar nu de puține ori primul motiv din secțiunea A apare inversat în secțiunea B (inversarea* fiind un procedeu specific polifoniei*). Celelalte dansuri care fac parte din suită — în afara celor patru de bază — apăreau între sarabandă* și **g.** Și în secolul nostru, unii compozitori au folosit caracteristicile de structură ale **g.** în unele lucrări, cum ar fi Claude Debussy în *Images I*, Max Reger în *Sonata pentru vioară solo op 42*, Arnold Schönberg în *Suita op 25* etc.

GLISSANDO (ital. prescurtat — *gliss.* = alunecare). Alunecare rapidă de la un sunet la altul, trecînd prin toate sunetele intermediare fără a sesiza vre-un moment de stabilitate. La instrumentele cu coarde se realizează prin lunecarea cu un deget pe coardă, de la un sunet spre altul, sau spre un sunet nedefinit. La pian se realizează aceeași alunecare pe clapele albe sau negre. La instrumentele de suflat de alamă, cum ar fi trombonul, **g.** se obține prin lunecarea culisei. Sînt unele trompete care au un mic dispozitiv pentru realizarea aceluiași efect. La instrumentele de suflat de lemn și unele de alamă, **g.** se obține prin încordarea sau relaxarea buzelor. Un efect coloristic folosit de mulți compozitori este **g.** la harpă și timpan. În general, se poate spune că nu există instrument la care să nu se realizeze **g.** De asemenea, indicația

g. este frecventa și în muzica vocală, atît pentru soliști cît și pentru ansamblu.

GLORIA (lat. = slavă). Partea a doua din missă*, care are drept text: *Gloria in excelsis Deo.* Aceste cuvinte au determinat caracterul de imn al melodiei, sau de declamație, de proslăvire, specific acestei părți din missă. S-au păstrat vechi melodii (cca. 18), compuse din vremuri îndepărtate (secolul 5) pe acest text. Forma muzicală este liberă, în sensul că fiecare autor își poate găsi structura (de factură polifonă) pe care o crede cea mai adecvată pentru a reda conținutul celor trei sensuri ale **G.**: proslăvire, recunoștință, rugăciune.

GOPAK (rus). Originea cuvîntului nu este prea bine determinată. După unii, g. vine de la expresia "hop" (gop) pe care dansatorii o pronunță în timpul jocului (*Enciclopedia muzicală sovietică*, Moscova, 1959, pag. 58—59). După alții, cuvîntul ucrainean hopati (a sări) ar fi originea acestei denumiri (A. Doljanski. *Mic dicționar muzical.* Edit. muz., București, pag. 18). În trecut, g. era un dans interpretat numai de bărbați, ulterior și de femei. În diferite regiuni ale Ucrainei circulă variante melodice și de mișcare ale dansului. Măsura este binară ($\frac{2}{4}$, mai rar $\frac{4}{4}$), tempoul este vioi, plin de avînt. **G.** capătă uneori formă tripartită*, prin faptul că în prima parte există o mișcare rapidă după care urmează o parte contrastantă, mai lentă, și apoi revenirea la tempoul inițial. Acest dans a inspirat pe mulți compozitori ruși, care l-au folosit în lucrări simfonice, opere, balete, ca de ex. Modest Musorgski în opera *Tîrgul din Sorocinsk*, Piotr Ilici Ceaikovski în opera *Mazeppa* etc.

GRAVE (ital. = rar, grav). Termen ce indică atît modul de interpretare grav, cu importanță, serios, cît și tempoul rar. Este primul termen de pe scara metronomului Mälzer, cu indicația 40—42 oscilații pe minut. **G.** poate constitui titlu de mișcare în cadrul unei lucrări mai ample (sonată, simfonie etc).

GREGORIAN (CÎNTUL). Papa Grigore I, cel Mare (mort la 604), a procedat sub pontificatul său la reorganizarea ritualului desfășurat pe plan sacerdotal cu ajutorul muzicii. Nu a compus, așa cum se afirmă, nici una dintre melodiile care au căpătat în urma intervenției sale caracterul imuabil, care le-a păstrat nealterate un mileniu și mai mult, ci a ales, și poate nu singur, din multitudinea de cîntări ce se cîntau în acea vreme prin biserici și prin mănăstiri, pe acele ce probau o filiațiune evidentă cu cele mai diverse surse — ambroziene, bizantine, mezoarabe, galice etc. — și care, în concepția sa, corespundeau felului în care trebuia să-și găsească locul muzica de cult la Roma. *Larousse de la musique*, Paris, 1957, arată că adjectivul de **g.** atribuit cîntării respective cuprinde o eroare, în lumina faptului că Papa Grigorie n-a fost compozitor (fie și în accepțiunea de atunci), pe de o parte, și pe de alta, datorită faptului că cercetările istorice au arătat cum melodii gregoriene au putut fi asamblate în repertorii bine statuate, sau mai bine spus că repertoriul gregorian autentic s-a constituit în întregimea sa în cursul secolelor VIII—IX, deci mult după moartea sus-numitului Papă. Dar a trebuit să treacă mulți ani pentru ca melodiile g. să se impune în Italia, Franța, Spania.

G De multe ori, acest lucru a fost obținut cu jertfe, cu privațiuni și silnicii de tot felul. De abia în secolul XI, cum am arătat, se poate vorbi de o unificare a cîntărilor religioase. Dar lupta dusă chiar de unii clerici împotriva închistării muzicii de cult a determinat o influență serioasă a muzicii populare în muzica religioasă. La începutul evului mediu, cîntecele erau scrise cu precădere în modurile doric, frigic, hipofrigic, iar către sfîrșitul evului mediu, modul predominant era lidicul. Evoluția muzicii, apariția modului major, a genurilor de imn* și jubilație*, a secvențelor* și tropelor*, a tehnicii și scriiturii polifone, favorizează trecerea spre cristalizarea missei*. Mai trebuie să arătăm că, în momentul în care în muzica eclesiastică au apărut primele elemente ale viitorului stil polifon*, melodiile cuprinse în ceea ce a căpătat ulterior denumirea de c. g. (neputînd fi modificate) au devenit cantus firmus*, în sensul că în cadrul misselor*, motetelor* etc. melodia gregoriană apărea încadrată de alte voci . Mai tîrziu, cantus firmus a constituit punctul de plecare în studiul armóniei*. În acel timp, datorită faptului că în unele lucrări muzicale au început să apară forme din ce în ce mai variate de îmbogățire a ritmului, s-a păstrat termenul de *cantus planus* pentru acele corale* care evidențiau o mișcare ritmică uniformă. Apariția secvențelor*, a tropelor* și a jubilațiilor*, a dramei liturgice a avut ca rezultat o revitalizare a multor cîntări bisericești, depășindu-se canonul stabilit anterior. Pentru a pune capăt acestor influențe, Conciliul de la Trident (secolul XVI) a impus o reformă, excluzînd tropele și aproape toate secvențele — cu excepția a cinci melodiii din muzica pentru cult: *Victimae paschali*, *Veni sancte spiritus*, *Lauda Sion*, *Dies Irae*, *Stabat mater dolorosa*. Multe c. g. au fost folosite de compozitori în lucrările lor (Hector Berlioz, Serghei Rahmaninov, Paul Hindemith).

GRUP TEMATIC. Noțiune frecvent folosită în cadrul formei de sonată* (în expoziție și repriză) cînd în loc de tema principală sau de cea secundară apar mai multe idei muzicale (teme) ce nu pot fi încadrate într-o formă muzicală clasică, determinată. De exemplu, prezentarea a două sau trei teme, în aceeași tonalitate sau în tonalități diferite, nu permite încadrarea lor în nici una dintre formele clasice de lied. În acest caz se folosește termenul de grup tematic principal sau secundar. Prima parte din *Sonata în sol major* K.V. nr.283 de W.A. Mozart cuprinde în cadrul grupului secundar din expoziție două teme expuse în *re major*. Prima între măsurile 23 și 30, iar a doua între măsurile 31 și 43 (primul timp). În acest caz, grupul secundar se constituie într-un grup tematic, *și nu în formă bipartită*, întrucît lipsesc caracteristicile principale ale acestei forme. Termenul de grup tematic este folosit și în cadrul formelor de lied ori rondo cînd întîlnim situații similare cu cele relatate anterior.

H

HABANERĂ. Cîntec şi dans popular, originar din Cuba (numele vine de la capitala ţării — Havana), ce a cunoscut la începutul secolului trecut o deosebită răspîndire, întîi în ţara de origine, după care a trecut în Spania, iar de la sfîrşitul secolului nostru, h. devine foarte cunoscută în întreaga Europă. Prin ritmica sa specifică tango*-ului şi cu accentuarea ultimei optimi:

prin măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$ şi tempoul rar, dar mai ales prin melodia plină de patos, h. a determinat interesul multor compozitori: Georges Bizet în Opera *Carmen*, Maurice Ravel în *Rapsodia spaniolă*, Claude Debussy în *Nopţile Grenadei*, Edouard Lalo în *Simfonia spaniolă* etc.

HAIDĂU. Joc fecioresc cunoscut şi răspîndit în Ardeal. Melodia este în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$ şi tempoul potrivit (*moderato, comodo, maiestoso*). Forma — bipartită*, cuprinzînd două perioade* ce se împart fiecare în două fraze* egale de cîte patru măsuri. O caracteristică a melodiei este predominarea şaisprezecimilor şi a ritmului punctat. **H.**, ca şi alte jocuri feciorești, cuprinde două părţi: *plimbarea* — în sensul invers al acelor de ceasornic —, care constituie elementul comun, oarecum static, relaxant, al dansului, şi *pontul*, care cuprinde sărituri, bătăi din călcîie, mişcări specifice cu caracter de virtuozitate, ce se execută fie pe loc, fie în mişcare.

HALLING. Dans popular norvegian, în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right.$, mai rar $\left.\frac{6}{8}\right)$. Este dansat mai mult de bărbaţi, ce execută diferite figuri solicitînd interpreţilor o mare virtuozitate în mişcare. De obicei dansatorii sînt acompaniaţi cu instrumente de coarde; în mod deosebit, de un instrument popular — *Hardanger Fiedel* (vioară din Hardang). Dansul h. a fost prelucrat în multe lucrări de compozitorii Ole Bull şi Edward Grieg.

H

HAȚEGANA. Joc bătrînesc, foarte răspîndit în centrul Transilvaniei. Este un joc de perechi, compus din două părți: *plimbarea și învîrtirea*. În prima parte, la strigătura de comandă sau în mod liber, fetele execută piruete pe sub mîna băieților, iar în partea a doua se execută o mișcare în semicerc. În unele cazuri, amîndouă mișcările se îmbină. Melodia este în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$, iar tempoul mișcat (*allegro molto, allegro*). Forma este bipartită*; fiecare perioadă* cuprinde două fraze* de cîte patru măsuri. În cele mai cunoscute h. predomină valorile de optimi, iar în perioada a doua, la interval de două măsuri apare o sincopă, accentul căzînd pe a doua optime din măsurile 1,3 și 5. În unele variante de h. sincopa apare în prima perioadă.

HORĂ. Unul dintre jocurile fundamentale ale folclorului românesc, foarte răspîndit în toată țara. Măsura specifică este $\frac{2}{4}$, dar există și o variantă, numită h. *lentă* sau *bătrînească*, în măsura $\frac{6}{8}$, cu o ritmică specifică. **H.** se joacă în cerc mare, de către femei și bărbați de toate vîrstele. Unele variante conțin pași simpli și bătuți care marchează contrapunctul sau sincopa din melodie (Muntenia, București), alte variante — h. *dreaptă* — cuprind doar o singură mișcare: pași simpli înainte și înapoi, combinați cu o mișcare laterală în cerc. În funcție de regiune și de conținutul mișcărilor, h. poartă diferite denumiri: *mare, a miresii, la stînga, la dreapta* etc.

HORNPIPE (engl. = cimpoi). Tip de dans popular, originar din Scoția, o variantă de *country dance**, cunoscut încă din secolul XIII. La început, dansul era în măsură ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$, iar mai tîrziu în măsură binară $\left(\frac{2}{4} \text{ sau } \frac{4}{4}\right)$. În a doua jumătate a secolului XVIII, h. se cînta ca un *intermezzo** instrumental între diferite acte la unele spectacole de teatru. Dansul a fost introdus în muzica de cameră de către Henry Purcell, Georg Friedrich Händel, ca și în oratoriu*, *concerto grosso** etc.

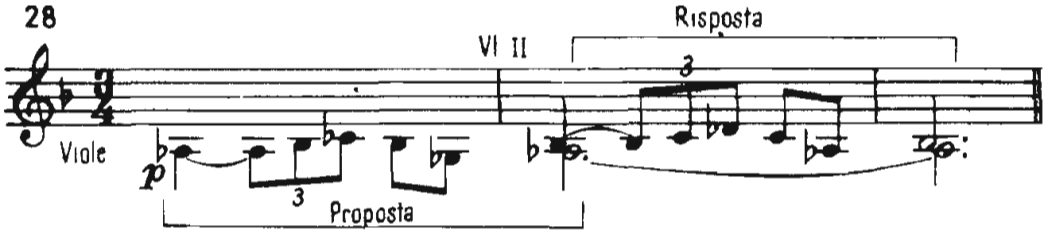
HOT (engl. = fierbinte). Curent specific în muzica de jazz* a anilor 1925—1935. I se spune h. (fierbinte) datorită sonorităților puternice, *vibrato*-ului, folosirii registrelor acute de mare tensiune în cadrul improvizațiilor. I-a fost opus în anul 1950 curentul *cool jazz** (răcoros), mai rafinat, interiorizat, cu o puritate sonoră care amintește de cea a tratării camerale, cu complexități de armonie și de ritmică.

HUMORESCĂ. Piesă de caracter (gen)*, de mică proporție. Forma de lied* îi este specifică. Printre primii compozitori care au introdus acest termen în nomenclatura pieselor de gen a fost Robert Schumann în ciclul *Klavierstücke op. 20* (1839). Au compus h. Edward Grieg, Piotr Ilici Ceaikovski, Max Reger, Antonin Dvorak, Serghei Rahmaninov etc.

HIPORCHEMA. (grec.). În Grecia antică, un grup de cîntece pentru cor. Mai tîrziu acest titlu s-a dat unui acompaniament de pantomimă, dans.

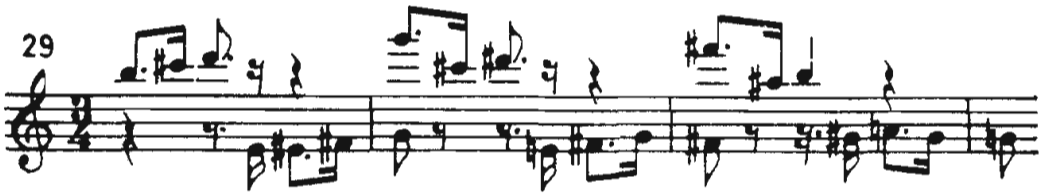
I

IMITAȚIE (lat., *imitatio*; franc., *imitation*). Mijloc de expresie folosit curent în muzica polifonă, constînd din repetarea la o altă voce a unui fragment muzical (submotiv*, motiv*, frază* etc.). Fragmentul care se imită este denumit *proposta** sau *antecedent**, iar repetarea lui se numește *risposta** sau *consecvent**. Repetarea la aceeași voce, dar pe altă treaptă a fragmentului muzical nu se mai numește i., ci secvență*. I. se împart în două categorii: *stricte* și *libere*. I. strictă respectă intervalele atît cantitativ cît și calitativ. Un ex. — *Introducerea din Simfonia I* de Ion Dumitrescu:



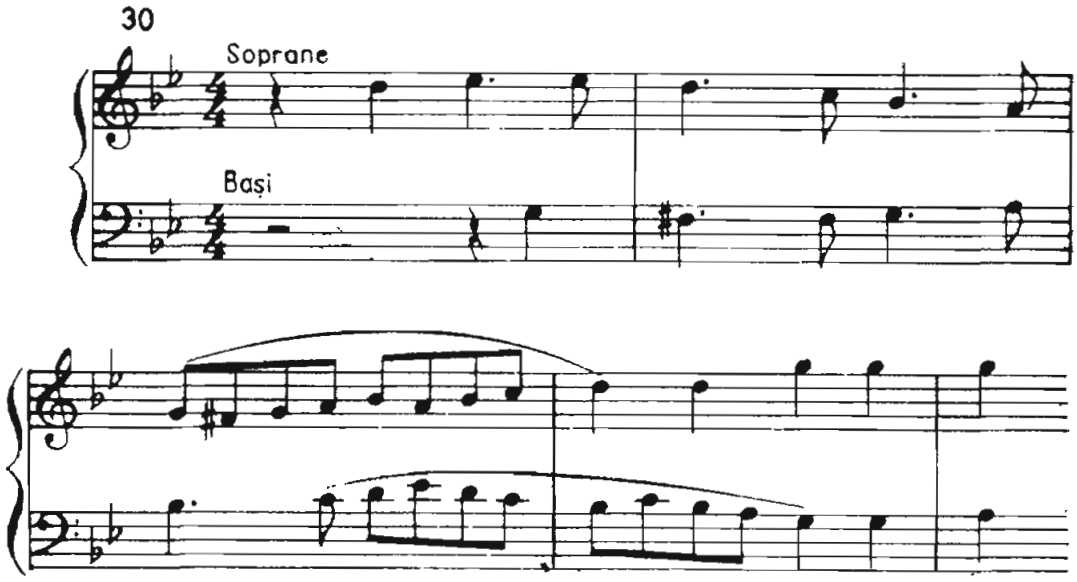
În i. liberă, respectarea exactă a intervalelor nu este obligatorie. Uneori, intervalele nu sînt respectate nici cantitativ, se păstrează doar conturul temei.

Un ex. — Partea II din *Simfonia III* de Wilhelm Berger:

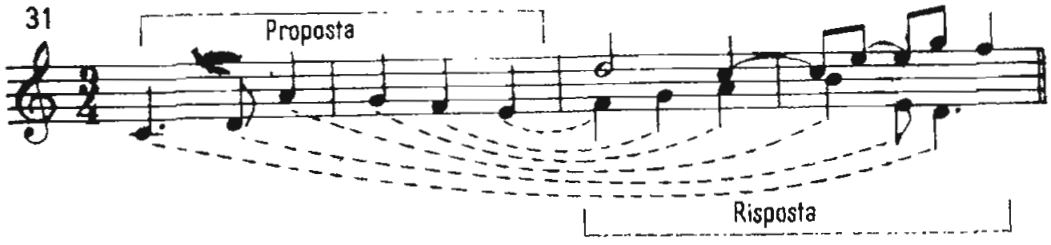


Prin i., ascultătorul poate urmări mai ușor transformările prin care trece un fragment muzical, evoluția lui în micro și macrostructura unei piese. Multe forme polifone (motetul*, madrigalul*, ricercarul*, fuga*) s-au bazat pe principiul i. Reușita unei i. este condiționată de pregnanța melodică și ritmică a modelului. I. se pot face la orice interval — secundă, terță, cvartă, cvintă

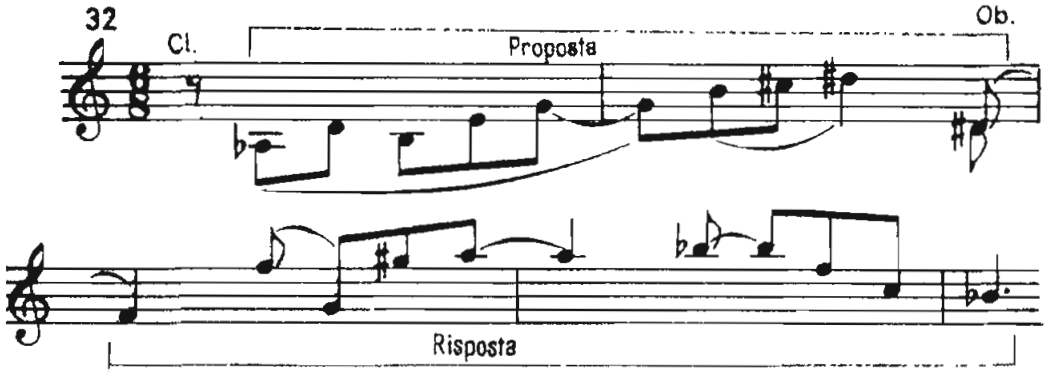
I (specifică în fugă*), sextă, septimă, octavă (foarte frecventă în invenţiunile* la două voci), decimă sau duodecimă. Stilul polifon cunoaşte diferite feluri de **i.**, în afara celei obişnuite: prin inversare* (în oglindă) sau recurenţă* (*cancricans*). Exemplificăm inversarea printr-un fragment din oratoriul *Judas Maccabeus* de Georg Friedrich Händel (nr. 62), unde tema sopranelor este imitată în bas prin inversare:



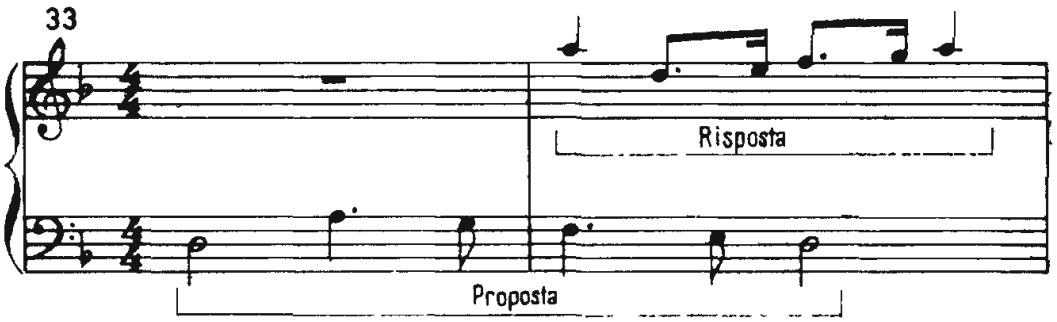
Fragmentul de mai jos, dintr-o suită pentru pian de A. Georgescu, este un exemplu de *risposta* în mişcare recurentă:



Şi un alt exemplu, din *Concertul pentru pian şi orchestră* (partea I) de Pascal Bentoiu, unde mişcarea recurentă este îmbinată cu **i.** liberă:



Alte procedee de realizare a i. sînt lărgirea valorilor (augmentare*) sau micşorarea lor (diminuare*). *Arta fugii* de Johann Sebastian Bach — un tezaur de neegalat al artei contrapunctului — ne demonstrează cele mai interesante tipuri de i. În *Contrapunctul V*, *risposta* apare în mişcare contrarie, iar în *Contrapunctul VI* — în *stretto**, cu valori diminuate şi în mişcare contrarie:



În schimb în *Contrapunctul VII*, situaţia este inversă: *risposta* este augmentată, menţinîndu-se intrarea în *stretto*. Folosirea unuia sau a altuia dintre tipurile de i. depinde de profilul şi posibilitatea pe care o oferă tema aleasă, de contextul muzical, de încadrare organică a procedeului expresiv în profilul lucrării şi, bineînţeles, de imaginaţia şi inspiraţia compozitorului, de capacitatea lui de a intui toate virtuţiile temei create.

IMN (grec., *hymnos* = cîntec). Încă din antichitate, i. — ca gen muzical — a avut un rol important în practica de cult, în ceremonialul de curte, în sărbătorirea victoriilor armate şi a conducătorilor de oşti. În perioada bizantină* (secolele VI—VIII) creaţia de i. a cunoscut o amplă dezvoltare atît în cadrul bisericii, cît şi în cîntările de slavă (eufemide) la adresa împăratului sau a marilor demnitari. Pînă în secolul XVIII i. a evoluat în diferite direcţii: psalmul în cadrul serviciilor religioase, i. de proslăvire în cadrul laic şi militar, în diferite festivităţi şi în practica populară. Perioada revoluţiilor burghezo-democratice din secolul XIX dă o nouă direcţionare genului: i. patriotic, revoluţionar. Crearea statelor naţionale a necesitat şi existenţa i. de stat, ca simbol al independenţei şi suveranităţii naţionale. Momentele de avînt ale mişcărilor revoluţionare au necesitat compunerea de cîntece simple, mobilizatoare, care să stimuleze elanul de luptă al oamenilor de pretutindeni. *Marsilieza* de Rouget de L'Isle sau *Internaţionala* de Pierre Degeyter, care a devenit i. proletariatului din lumea întreagă, au avut un rol deosebit în mobilizarea maselor la lupta împotriva exploatării, pentru o viaţă mai bună. Cu cît ne apropiem de epoca contemporană, i. şi cîntecul revoluţionar*, patriotic*, apoi cîntecul de mase* prezintă multe puncte comune, făcînd ca unele dintre cîntece să aparţină ambelor genuri. Cităm cîteva exemple de imnuri şi cîntece revoluţionare: cîntecul german *Proletari, înainte!* (1844), *Marşul funebru* al revoluţionarilor ruşi, apărut în a doua jumătate a secolului XIX, *Tricolorul* şi *Pe-al nostru steag* de Ciprian Porumbescu, *Alarmă la C.F.R.*, izvorît din lupta eroică a ceferiştilor la Griviţa în anul 1933, *Steagul partidului* de Matei Socor, *Republică, măreaţă vatră* de Ioan D. Chirescu, *Cîntecul armatei populare* de Dinu Stelian şi multe altele. Am dori totuşi să facem precizarea că nu toate cîntecele de masă sau patriotice pot fi încadrate în genul i. Există în caracterul expresiv al i. o anumită sobrietate, sau notă festivă, un tempo mai lenşi mai puţin caracterul de marş*, propriu celor mai multe cîntece patriotice

sau revoluționare. Limitele între aceste două genuri sînt însă foarte puțin conturate. Structura bipartită* sau tripartită* este specifică i. De asemenea, forma strofică* (refren* — cuplet*) este folosită în multe cîntece de acest gen. Pe primul plan este linia melodică clară, pregnantă și accesibilă, pentru a putea fi ușor reținută și cîntată eventual fără nici un acompanient. De aceea se recomandă folosirea în melodie a intervalelor și ritmurilor ușor de intonat. Mulți compozitori au sesizat virtuțile de temă ale i., și l-a utilizat în lucrări simfonice și vocal-simfonice, începînd cu Ludwig van Beethoven — *Simfonia IX*, continuînd cu Hector Berlioz — *Simfonia funebră și triumfală*, Dmitri Șostakovici — *Simfonia XI* etc.

IMPRESIONISM (franc., *impressionisme*). Cînd, în anul 1872, Claude Monet își intitula tabloul *Impresie, Răsărit de soare* nu bănuia ce amplă mișcare artistică se va declanșa sub această denumire. Curentul artistic al i. a apărut în Franța în ultimele decenii ale secolului XIX și s-a propagat în Germania, Italia, Rusia, în mai toate țările Europei, inclusiv în țara noastră. Impunîndu-se la început în domeniul picturii și poeziei, i. a găsit în muzică un teren propice de afirmare a unor noi particularități stilistice: intenția de a crea imagini coloristice care afectează, modifică concepția clasică despre melodie, ritm, formă, o mare fluidate a planurilor sonore, a orchestrației și a complexelor armonice mult mai bogate și diversificate în comparație cu ceea ce s-a cunoscut anterior; sentimentele, ca și diferitele aspecte ale realității umanizate sînt redate într-o viziune interorizată, în care predomină variate elemente lirice, epice, și mai puțin cele dramatice, eroice. Prin reprezentanții săi de frunte, în primul rînd prin Claude Debussy și Maurice Ravel, Paul Dukas și Erik Satie în Franța, Ottorino Respighi și Francesco Malipiero în Italia, Manuel de Falla în Spania, Richard Strauss în Austria, Arseni Korecenko, Nikolai Nikolaevici Cerepnin în Rusia, Frank Delius și Scott în Anglia, i. s-a impus pe plan mondial, oferind un cadru deosebit pentru afirmarea unor concepții și stiluri variate în același curent. Ideea romantică a unității artei, posibilitatea de a exprima același conținut de idei în ramuri diferite ale artei, fapt care a dat naștere programatismului* în muzică, a favorizat și apropierea dintre muzică și pictură, nu numai ca izvor al ideii, dar și ca procedee, care să trezească o anumită senzație audio-vizuală. Dacă ar fi să căutăm filiera care a dus la apariția i., ar trebui să ne întoarcem în timp la Gesualdo da Venosa și Claudio Monteverdi, ne-am opri la Robert Schumann, Franz Liszt, Frédéric Chopin și am continua cu Modest Musorgski, Aleksandr Borodin și Nicolai Andreevici Rimski-Korsakov. Cu riscul de a fi acuzați de interpretare mecanică a relației muzică — artă plastică, amintim aici corespondența de culoare pe care unii muzicieni (Rimski-Korsakov, Aleksandr Skriabin) o acordau sunetului sau tonalităților. Firește, i. nu este o transpunere de culoare în lumina unei tonalități sau alteia, dar această legătură își are ponderea ei atunci cînd, depășindu-se un stadiu primar de referințe, se ajunge la esența i. muzical. În țara noastră, influența i. s-a făcut simțită în creațiile lui Alfonso Castaldi, Ion Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu și, într-o oarecare măsură, în lucrările de început ale lui Theodor Rogalski, Constantin Silvestri și ale altor compozitori.

IMPROMPTU (franc.; lat., *in promptu* = pe negîndite). Piesă instrumentală (pentru pian, pian și vioară etc.)de mici proporții, cu un conținut variat, avînd de obicei o structură specifică liedului* (bipartit*, tripartit*).

Deşi are caracter de improvizaţie*, i. este o piesă elaborată în toate elementele ei. I. a fost folosit atît ca muzică de scenă în unele piese de teatru franceze, cît şi ca temă pentru variaţiuni* (Robert Schumann), dar mai ales ca piesă de sine stătătoare sau parte dintr-un ciclu*. I. cunoscute în literatura muzicală sînt semnate de Franz Schubert, Frédéric Chopin, Franz Liszt, George Enescu (*Impromptu pentru pian* — 1900 şi *Impromptu concertant pentru vioară şi pian* — 1903).

IMPROVIZAŢIE (ital., *improvisazione*; franc., *improvisation*). În practica muzicală s-au încetăţenit două tipuri de i. 1. Improvizaţia *spontană* — o realizare muzicală care ţîşneşte din inspiraţia de moment şi care nu urmează nici un plan, sau care nu se încadrează într-o anumită structură. I. spontane sînt conduse de anumite particularităţi stilistice. În evul mediu, cînd nu exista o notaţie precisă, ci doar o indicaţie cu caracter general asupra conturului melodic (neumele*), interpreţii erau puşi în situaţia de a improviza. În secolele XVII—XVIII, cînd tehnica basului cifrat era frecvent folosită, ca şi multitudinea ornamentaţiilor din muzica vocală, realizarea unor improvizaţii solicita interpreţilor cunoştinţe muzicale deosebite. I. nefiind scrisă, trăia doar momentul interpretării. Astăzi, graţie magnetofonului, i. poate fi fixată şi păstrată. În secolele XVII şi XVIII, cînd majoritatea compozitorilor (inclusiv Wolfgang Amadeus Mozart) nu-şi scriau cadenţele* din concerte, ele erau improvizate de interpreţi. Mai tîrziu, în secolele XIX şi XX, interpreţii (în special pianiştii şi organiştii) obişnuiau ca la sfîrşitul unor recitaluri să improvizeze (să realizeze variaţiuni) pe baza unor teme primite din sală. Unele i. aveau caracter de parafrază*. În secolul nostru, odată cu dezvoltarea muzicii aleatorice, instrumentiştii sînt puşi în situaţia de a improviza anumite fragmente, de a „umple" anumite porţiuni „goale" indicate de autor. Şi în muzica de jazz*, i. instrumentală pe baza unei teme date constituie o caracteristică fundamentală, un element constitutiv al stilului respectiv. 2. Piesă elaborată şi scrisă de compozitor în care predomină caracterul respectiv. Ea poate fi intitulată fie impromptu*, fie chiar i. De ex., parte III din *Sonata pentru vioară solo* de Wilhelm Berger, partea III din *Sonata pentru două violoncele* de Doru Popovici poartă titlul de *Improvisazione*. De asemenea, Liviu Comes a compus o *Improvizaţie pentru violoncel solo* (1976).

INFLEXIUNE TONALĂ (franc., *inflexion*). O trecere temporară a unui fragment muzical spre o nouă tonalitate, pentru a reveni la tonalitatea de bază. I.t. au rolul de a colora armonic o desfăşurare muzicală şi beneînţeles de a întări tonalitatea de bază printr-un element de contrast. În lucrările clasice sînt curente i.t. spre tonalităţile din zona dominantei — la început şi pe parcurs — şi zona subdominantei — la sfîrşitul lucrărilor. Trecerea definitivă, sau pe mai mult timp, spre o altă tonalitate nu poartă numele de i.t., ci de modulaţie*.

INSTRUMENTAŢIE. Disciplină teoretică muzicală ce se ocupă cu studiul instrumentelor orchestrei simfonice, fanfarei sau orchestrelor populare, de jazz etc. I. este o primă etapă, absolut necesară, pe care o parcurg toţi acei ce doresc să cunoască şi să-şi însuşească tehnica orchestraţiei*. În cadrul i. se studiază — teoretic şi practic (auditiv) — caracteristicile şi posibilităţile expresive şi tehnice ale fiecărui instrument, contribuţiile diferitelor epoci şi ale marilor compozitori la perfecţionarea şi dezvoltarea orchestrei. Pentru cunoaşterea

I

diferitelor stiluri de orchestrație (epoci și compozitori) este necesară și o multilaterală înțelegere a resurselor sonore, coloristice și dinamice ale fiecărui ansamblu, a diferitelor grupe sau familii de instrumente. Studiul partiturilor marilor compozitori constituie un ajutor prețios pentru însușirea unei bune tehnici orchestrale. Întrucît i. și orchestrația sînt în esență două aspecte — aparent independente — ale aceleiași discipline muzicale, prima fiind treapta ajutătoare a celeilalte, considerăm utilă prezentarea datelor complimentare în cadrul articolului despre orchestrație*.

INTERLUDIU (franc., *interlude*; ital., *interludio*; lat., *inter* = între și *ludus* = joc). 1. Termen sinonim cu *intermezzo**. Piesă muzicală de mici proporții care face legătura între două mișcări (părți) mai ample ale unui concert, unei simfonii sau unei sonate. De asemenea, i. este o parte introductivă la începutul unui spectacol muzical sau între actele unei opere, ale unui balet, cantate, oratoriu. 2. În cadrul unei fugi* sau invențiuni*, i. este un episod de mai mică sau mai mare dimensiune, care aduce un contrast expresiv și dinamic față de permanentele expuneri tematice (subiect și răspuns). El apare pentru întîia oară după prima pereche de subiect-răspuns. De asemenea, prin i. se realizează modulațiile necesare în cadrul expoziției* și a divertismentului*. Tematica i. este de cele mai multe ori dedusă din temă și din contrasubiect*. Unii teoreticieni numesc i. din fugă „mic" divertisment, pentru a-l deosebi de „marele" divertisment. Deoarece acest termen poate produce confuzie, noi nu-l recomandăm.

INTERMEDIO. Termen sinonim cu interludiu*. 1. Unele școli muzicale din diverse țări folosesc în cadrul fugilor și invențiunilor termenul de i. în loc de interludiu. 2. Începînd din secolul XV se folosește, în cadrul unor spectacole de balet, dramă sau operă, termenul de i. pentru a indica părțile de legătură între scene, tablouri sau acte.

INTERMEZZO. 1. Termen sinonim cu interludiul* și *intermedio**. Piesă de legătură între diferite scene, tablouri sau acte ale unui spectacol de operă, balet sau între mișcările unui concert, simfonii, sonate sau alt tip de ciclu muzical. Cîteva exemple din diferite opere și alte lucrări: *La serva padrona* de Giovanni Batista Pergolesi, *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Sonata pentru pian în fa minor* de Johannes Brahms (între partea III — *Scherzo* și partea IV — *Finale*), *Carnavalul* de Robert Schumann (piesa nr. 16, în a cărei parte mediană — *Intermezzo* — este caracterizat Niccolo Paganini), *Cvartetul cu pian în fa major* de Felix Mendelssohn-Bartholdy (partea III), *Simfonia Spaniolă* de Eduardo Lalo, *Suita I pentru orchestră* de George Enescu. 2. Unele piese de gen, independente, sînt intitulate i., ca de exemplu *Intermezzi op. 117* și *118* de Johannes Brahms sau *Intermezzo pentru violă și pian* (1976) de Dan Constantinescu.

INTERVAL (lat., *intervallum* = distanță). Raportul de înălțime (frecvență) între două sunete. Cînd cele două sunete se cîntă simultan, i. este armonic; cîntate succesiv, cele două sunete dau un i. melodic. Sunetul grav reprezintă baza, iar cel acut — vîrful. I. pot fi clasificate: a) după cantitate și calitate; b) simple și compuse; c) diatonice și cromatice; d) consonante și disonante; e) enarmonice.

a) *Cantitatea și calitatea.* Numărul treptelor cuprinse între bază și vîrf determină *cantitatea* i. În funcție de acesta, i. poate fi: primă, secundă, terță, cvartă, cvintă, sextă, septimă, octavă etc. Numărul de unități diatonice — tonuri și semitonuri — cuprinse în interval determină *calitatea* sa: mare, mic, perfect, mărit sau micșorat. De ex., i. *do-sol* este din punct de vedere cantitativ cvintă, iar calitativ — perfectă, conținînd trei tonuri și un semiton (numărul de unități este mai mic cu o unitate decît numărul de ordine al i.).

b) I. *simplu și compus.* Un i. este simplu cînd nu depășește octava, iar compus, cînd între cele două sunete spațiul este mai mare de o octavă. În această categorie intră:

Nona (secundă peste octavă)
Decima (terță peste octava)
Undecima (cvartă peste octavă)
Duodecima (cvintă peste octavă)
Cvartadecima (septimă peste octavă)
Cvintadecima (două octave)

c) I. *diatonice și cromatice.* I. diatonic se formează între sunetele gamei diatonice*; în momentul în care drept componentă a unui i. apare un sunet cromatic*, străin de gama respectivă, i. devine cromatic. În principiu, toate i. perfecte, mari și mici sînt diatonice, iar cele mărite și micșorate sînt cromatice, cu excepția cvartei mărite și a complementarului său, cvinta micșorată, care se formează tot între treptele gamei diatonice. Calitatea de diatonic sau cromatic a unui i. trebuie judecată numai în funcție de o tonalitate precis delimitată. Un i. poate fi diatonic într-o tonalitate, și cromatic într-alta. De ex., septima mică *sol-fa* este i. diatonic în tonalitățile *do* major, *la minor*, *fa* major, etc., dar cromatic în *sol* major și *mi* minor, pentru că *fa* becar este sunet cromatic în gama *sol* major, etc.

d) I. *consonant* și *disonant.* Nu vom discuta aici problema consonanței* și a disonanței*, deosebirea calitativă care apare între aceste două categorii. Rugăm pe cititori să revadă aceste două articole. Vom aminti doar clasificarea i. din acest punct de vedere, arătînd cîteva modalități de rezolvare a i. disonante în i. consonante. Toate intervalele perfecte (prima, octava, cvinta, cvarta) sînt consonanțe perfecte, terțele și sextele mari și mici sînt consonanțe imperfecte, secundele și septimele, precum și toate celelalte i. mărite și micșorate sînt disonante. Rezolvarea i. disonante în consonante se poate realiza prin mișcarea ambelor sunete sau numai a unuia din ele. Rezolvarea trebuie să țină seama și de tonalitatea în care considerăm i. I. mărite tind să se mărească prin rezolvare, în timp ce i. micșorate se restrîng.

e) I. *enarmonice* sînt i. care au aceeași sonoritate dar cu o funcție deosebită, care este indicată prin cantitatea și calitatea lor diferită. De ex., cvarta mărită este enarmonică cu cvinta micșorată, dar fiecare din aceste i. ține de altă tonalitate și se rezolvă în mod deosebit. Enarmonia* i. este o problemă de funcționalitate, asemenea consonanței și disonanței.

Răsturnarea i. Cînd baza unui i. urcă la octava superioară, devenind vîrf, sau invers, vîrful coboară la octava inferioară, devenind bază, i. se răstoarnă. Cele două i. — cel dat și cel răsturnat — formează o pereche de i. *complementare.* Însumate, ele dau octava perfectă ca i., dar cifra 9 ca operație aritmetică, deoarce un sunet se repetă. Prin răsturnare, i. își schimbă calitatea și cantitatea: cele mari devin mici, cele mărite devin micșorate, și invers;

numai i. perfecte își păstrează calitatea. Prin răsturnare, i. compuse devin simple; adunate trebuie să dea cifra 16. Din mișcarea *paralelă* a vocilor într-un ansamblu iau naștere i. *paralele*, adică un șir de i. care își mențin cantitatea — același număr de trepte, calitatea putînd fi aceeași sau schimbată. În armonie și contrapunct, i. paralele trebuie tratate cu toată precauția (consonanțele perfecte paralele sînt interzise, cele imperfecte tolerate parțial), deoarece mișcarea paralelă creează impresia — nedorită — că una din voci a dispărut.

Dorim să facem acum cîteva precizări cu privire la noțiunea de i. Nu toți teoreticienii sînt de acord în a considera prima (unisonul) drept i., deoarece lipsește „distanța" dintre sunete. Între raporturile de frecvență (definiția corectă a i.), un caz particular poate fi raportul 1, care nu poate fi exclus din șirul celorlalte. Deci, prima este i. cu drepturi depline în familia i., și nu un tolerat. Prima nu poate fi decît perfectă sau mărită (prin alterarea în sens ascendent sau descendent a unuia dintre sunetele componente). Răsturnarea ei este în ambele cazuri octava micșorată. Octava mărită, deși teoretic i. simplu, depășind octava, se răstoarnă ca i. compus, obținîndu-se o octavă micșorată. În practica muzicală s-a încetățenit notarea prescurtată a calității intervalelor după cum urmează:

Intervalul perfect	prin litera P
Intervalul mare	prin litera M
Intervalul mic	prin litera m
Intervalul mărit	prin semnul +
Intervalul micșorat	prin semnul −
Intervalul dublu mărit	prin semnul ++
Intervalul dublu micșorat	prin semnul − −

BIBL. Doljanski, A. *Mic dicționar muzical*. Edit. muzicală, 1960, pag. 235—237. *Enciklopediceski muzîkalnîi slovar* (în redacția lui G. V. Keldîș), 1959, pag. 89—90. *Encîclopedie de la musique*, Fasquelle, vol. II, 1959, pag. 579-580. Giuleanu, V. Iușceanu, V. *Tratat de teoria muzicii*, vol. I. Edit. muzicală. 1962, pag. 127—186. Riemann, H. *Musiklexikon, Sachteil*, 1967, pag. 409—414.

INTRADA (franc., *entrée*; ital., *entrata*; span., *entrada* = apariție, intrare, introducere). 1. Cu secole în urmă, i. era o piesă cu caracter introductiv sau festiv, uneori de marș*, avînd o formă finită, uneori redusă la unele semnale de trompetă sau alte instrumente de alamă, folosită pentru a cinsti sosirea unor persoane, prezentarea în cadrul unor concursuri (turnire, intrări pe scenă în unele balete franceze ale mimilor sau dansatorilor, etc.). 2. În secolul XVII, i. devine piesă introductivă cu caracter festiv în unele suite instrumentale sau orchestrale. În *Musiklexikon* de H. Riemann este citat compozitorul austriac Paul Peuerl, care în anul 1611 a scris o suită alcătuită din: *Padouan* (pavană), *Intrada, Däntz, Gaillarda*. Un secol mai tîrziu, i. păstrează sensul de parte introductivă la operă, înlocuind uvertura* (Wolfgang Amadeus Mozart *Bastien și Bastienne*), sau în lucrări ciclice*. Pînă în secolul nostru, i. rămîne o parte introductivă la lucrările ciclice sau opere, operete, spectacole. Prima parte din *Suita simfonică* (opt scene) de Ștefan Niculescu sau din *Septetul* de Nicolae Beloiu sînt intitulate i.

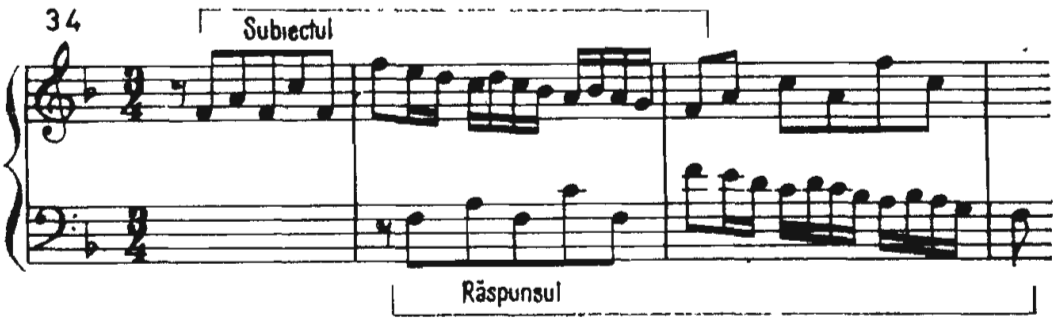
INTRODUCERE (franc., *introduction*; ital., *introduzione*). 1. Parte introductivă la un spectacol de operă sau balet cu rol de uvertură*. După criticile aduse unor uverturi de opere din secolul trecut, care, prin amploarea și fastuozitatea lor, deveneau piese de concert, ceea ce diminua rolul lor de pre-

gătire a ascultătorilor din punct de vedere al atmosferei operei și de familiarizare cu unele teme (sau intonații specifice), s-a încercat înlocuirea lor cu i. sau preludiul. Acestea justifică mai bine funcția de pregătire a auditorului, și pentru faptul că sînt mai reduse ca proporții, și pentru că între i. și opera propriu-zisă dispare pauza (vezi *Aida de* Giuseppe Verdi). De asemenea, pot exista i. și la începutul unor acte, ca de ex. în *Fidelio* de Ludwig van Beethoven (la actul II sau la actul III al operei). 2. În muzica instrumentală de cameră și orchestrală (sonate*, cvartete*, concerte*, simfonii*) se folosește în mod curent i. cu același rol de pregătire a atmosferei în care se va desfășura lucrarea respectivă, fixînd totodată tonalitatea principală. În unele cazuri apar elemente melodice și ritmice din care vor deriva viitoarele teme. Trecerea de la i. la tema principală a lucrării se poate face fără pauză. Cîteva exemple: *Grave*, din *Sonata pentru pian în do minor ‚Patetica'* de Ludwig van Beethoven, *Lento* din *Simfonia în re minor* de César Franck (bază intonațională a multor teme din mișcările simfoniei) sau caracterul de prolog al i. din poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss. Tot ca bază de pregătire a tematicii celor trei mișcări, cităm *Introducerea* din *Simfonia I* de Sigismund Toduță. Ca pregătire a atmosferei, dinamicii și a planului tonal cităm i. *Agitato* din *Sonata pentru vioară și pian* de Wilhelm Berger. Există lucrări în care i. formează aproape o secțiune distinctă sau parte de ciclu. De exemplu: *Introducere și Rondo capricioso* de Camille Saint-Saëns sau *Introducere și Scherzo pentru fagot și pian* de Jodal Gabor.

INVENȚIUNEA (lat. *invenţio*). Din secolele XVI și XVII i. este cunoscuta ca o piesă polifonă de mică dimensiune, realizată pe baza principiului imitației. Pînă la cristalizarea ei ca atare a fost deseori asemuită cu *chanson*-ul*, sonata* etc. Mulți compozitori italieni și germani: Morini, Vitali, Bonaparti, Mattheson, Kuhnau și alții au folosit i. ca piesă didactică necesară pregătirii viitorilor muzicieni. Johann Sebastian Bach a sintetizat diferitele căutari care au dus la cristalizarea formei, folosind, între altele, practica scriiturii *bicinei**, ricercarului* și unele elemente din *sonata da chiesa**. El a compus *15 Invenţiuni la două voci* și *15 Invenţiuni la trei voci*. Pe cele la trei voci le-a intitulat *Sinfonii*, și doar mai tîrziu, odată cu tipărirea lor, au fost intitulate *Invenţiuni*, asemenea celor la două voci. Pînă în zilele noastre, i. și-au păstrat caracterul didactic, cu rolul de a pregăti atît pe compozitori, cît și pe interpreți pentru abordarea fugii. Nu întîmplător, unele i. la două voci, dar mai ales la trei voci pot fi comparate cu *fughetta**. În secolul nostru, unii compozitori au reactualizat această formă, intercalînd-o în lucrări ciclice, sau ca piese de sine stătătoare. Dintre cele mai interesante cităm: i. din opera *Wozzeck* de Alban Berg (actul III), două *Invenţiuni pentru orchestră*, op. 46 de Boris Blacher, *Concertul pentru orchestră* (introducerea primei mișcări este o i.) de Zeno Vancea, *Invenţiuni pentru violă și pian* de Ștefan Niculescu, *Invenţiuni pentru cvintet de suflători* de Liviu Glodeanu. O i. este alcătuită din două sau trei secțiuni: expoziție*, divertisment* și uneori încheiere sau chiar repriză*. O *temă* de i. poate avea orice caracter: liric, dinamic, dramatic, dansant etc. Pregnanța melodico-ritmică este o condiție esențială pentru a putea fi dezvoltată și totodată urmărită pe parcursul lucrării. Mărimea unei teme de i. se înscrie de obicei între două și patru măsuri, dar poate fi și mai amplă. Ambitusul temei nu depășește octava, întrucît principiul de realizare a unei i. este de cele mai multe ori contrapunctul dublu* sau triplu la octavă. O temă de i. apare în două ipostaze: de *subiect**, cînd este expusă

I

prima dată, şi de *răspuns**, cînd este imitată la cvintă sau octavă de o altă voce. În comparaţie cu principiile de organizare a fugii*, la i. există trei deosebiri în legătură cu prezentarea subiectului şi a răspunsului. La fugă, prima expunere a subiectului este monodică. La i. acest lucru nu este respectat în mod absolut. De ex., în *Invenţiunile la două voci nr.* 2, 3, 4, expunerea subiectului este monodică, dar în celelalte i. şi în cele la trei voci, tema este însoţită de contrasubiect. În fugă, răspunsul este situat totdeauna în sfera dominantei. La i., răspunsul poate apărea atît la cvintă (*Invenţiunile la două voci nr. 5, 12*), cît şi la octava inferioară (*Invenţiunile la două voci nr. 3, 4, 6, 11*; *Invenţiunea la trei voci nr. 2*). Subiectul şi răspunsul pot fi susţinute de către aceleaşi voci (*Invenţiunile la două voci nr. 1, 14*), ceea ce în fugă este o imposibilitate. *Contrasubiectul* este contrapunctul* la temă pe care îl cîntă în continuare vocea care a expus anterior subiectul, în timp ce tema trece la altă voce. În unele cazuri contrasubiectul este redat concomitent cu tema, la altă voce. În cadrul i. poate fi întîlnit un alt element melodic, derivat, de regulă, din temă sau contrasubiect, numit *interludiu**. El poate interveni în orice moment, după expunerile tematice, cu excepţia primei perechi subiect-răspuns. Aceste două ipostaze ale temei formează o unitate indestructibilă care nu poate fi separată la prima lor prezentare. Interludiul şi contrasubiectul au aceleaşi funcţiuni ca şi în fugă.* O expoziţie de i. trebuie să conţină două sau trei expuneri tematice, în funcţie de numărul de voci la care este scrisă lucrarea. Tot în funcţie de numărul vocilor, se vor defini unul sau două contrasubiecte. Interludiul va apare o singură dată, mai întîi după subiect şi răspuns, şi apoi după a treia expunere a temei. Drept excepţie în prezentarea temelor pot fi citate *Invenţiunile* la *două voci nr. 8* şi *10*, în care vocile apar în *stretto*. În acest mod, dinamica i. este mai vie, iar răspunsul îndeplineşte parţial şi rolul de contrasubiect:



O expoziţie de i. se consideră încheiată odată cu apariţia cadenţei pe dominantă, indiferent dacă tonalitatea de bază este majoră sau minoră. În *Invenţiunea la două voci nr. 1* în *do* major, cadenţa de la sfîrşitul expoziţiei este pe dominanta *sol*, iar în *Invenţiunea la 3 voci nr.* 7 în *mi* minor, cadenţa finală a expoziţiei apare la dominanta *si*. Dacă tonalitatea iniţială este *minoră*, la sfîrşitul expoziţiei poate apare şi *paralela majoră*. *Invenţiunea la două voci nr. 4* în *re* minor conţine la sfîrşitul expoziţiei o cadenţă perfectă în *fa* major, iar în *Invenţiunea nr. 13*, relaţia între începutul şi sfîrşitul expoziţiei este *la* minor-*do* major. A doua secţiune a i., *divertismentul*, conţine de cele mai multe ori şiruri de expuneri tematice în tonalităţi apropiate (de gradul 1 sau 2), alternînd cu interludii sau mici prelucrări deduse din temă, contrasubiect sau interludiu. Trebuie precizat că în lipsa celei de a treia secţiuni este necesară o amplificare a divertismentului, care să încheie în mod obliga-

toriu i. printr-o cadență în tonalitatea inițială. Pentru a susține cele de mai sus, ne referim la prima *Invențiune* la două voci. În această i., divertismentul începe în *sol* major. O serie de expuneri tematice în formă directă și inversată sînt urmate de un interludiu (pînă la măsura 15) care se încheie printr-o cadență perfectă în *la* minor. Aceasta constituie prima fază a divertismentului. A doua fază cuprinde o prelucrare a primei celule din temă, alternativ la cele două voci, în inversare de direcție, pregătind cadențarea în tonalitatea *do* major, după ce, în prealabil, s-a efectuat o inflexiune* spre subdominantă — trăsătură armonică de sfîrșit proprie epocii Barocului* și Clasicismului* vienez. În *Invențiunea la două voci nr. 6* în *mi* major, divertismentul, după o expunere a subiectului și a răspunsului în *si* major (8 măsuri), prefigurează, pornind din *sol diez* minor, *codetta*, pe distanța a 14 măsuri, pregătind repriza în *mi* major. Întrucît *Invențiunile la două* și *trei voci* au fost considerate de Johann Sebastian Bach drept forme pregătitoare ale fugii, divertismentele au o pondere redusă, și nu conțin tot arsenalul de mijloace de expresie folosite în fugă (canoane, augmentări* și suprapuneri tematice, opriri temporare ale unei voci, în cele scrise la trei voci). A treia secțiune a i. poate constitui o *repriză* efectivă, ca în *Invențiunile la două voci nr. 2, 3,4,5,6,14,15*. În *Invențiunile la trei voci*, ca și în unele *la două voci*, predomină *încheierea*. Tema apare de mai puține ori decît în expoziție. De ex., *Invențiunile la trei voci nr. 4 și nr. 7* conțin, în a treia secțiune, o singură expunere a temei. *Invențiunea la trei voci nr. 9* conține în încheiere o dublă prezentare a temei, ultima expunere avînd rol de codă.

IRMOS. (grec. = legătură). În muzica bizantină* (condac*, canon*), i. este melodia de bază, de fapt prima strofă, care servea ca model pentru următoarele, realizate ca variațiuni. Varierile țineau cont atît de conturul melodic, cît și de ritmica și metrica (numărul de silabe) modelului.

ÎNCHEIERE. 1. Este sinonimă cu concluzia* din forma de sonată*. 2. Ultima secțiune din fugă sau invențiune. Într-o accepțiune largă, î. este orice parte sau secțiune cu caracter de final.

ÎNVÎRTITĂ. Joc bătrînesc de perechi foarte răspîndit în Ardeal. Astăzi este dansat de toate generațiile, iar uneori un flăcău joacă cu două fete. În timpul jocului, se aud strigături cu nuanță satirică. I. folosește un tempo mișcat (*Allegro*) și măsura binară $\binom{2}{4}$, iar ca formă melodia este bipartită* (ca mai toate jocurile populare). Valoarea predominantă este șaisprezecimea.

J

JAZZ (engl.). Sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului nostru constituie perioada de apariţie şi afirmare în peisajul muzical nord-american şi apoi internaţional a unei tendinţe noi denumite j., ca rezultat al unei sinteze determinate de elementele melodice şi ritmice provenite din muzica populară a negrilor (*blues**, *ragtime**, *spirituals** etc.), din marşurile militare, precum şi al unor componente preluate din muzica europeană (armonie, sistem tonal, polifonie etc.). Punctul de plecare în dezvoltarea j. se consideră a fi stilul *dixieland**, practicat în oraşul New Orleans între anii 1900 şi 1917. Cel mai vechi document sonor al acestui stil este discul realizat în anul 1907, *Dixie Jazz Band one step, livery stable blues*, de către *Original Dixieland Jazz Band*. Evoluţia stilului va fi cuprinsă între anii 1917 şi 1926 şi se va desfăşura cu precădere în oraşele Chicago şi New-York. Primele serii de înregistrări vor avea loc în anul 1923 şi vor fi realizate de orchestra lui King Oliver — *Creole Jazz Band*. Culminaţia drumului amintit mai sus, în care apar personalităţi marcante în muzica de j., în care se perfecţionează tehnica instrumentală şi orchestrală, concepţiile stilistice, de scriitură şi interpretare, va începe în anul 1927 şi se va extinde pînă la terminarea celui de al doilea război mondial. Tendinţa predominantă în această perioadă este de a amplifica orchestra, de a obţine sonorităţi variate şi puternice, apropiate de orchestra simfonică clasică. Ce diferenţă între orchestra lui Louis Armstrong din anul 1927, alcătuită din cornet, clarinet, saxofon alto, trombon, banjou şi pian — mai degrabă un ansamblu de cameră — şi marea orchestră cu alură simfonică, în care domnesc alămurile, saxofoanele şi bateria, orchestră care se întîlnea în anii 1935—1940! Improvizaţiile* individuale — *hot** şi cele colective — *chorus**, stilul *dixieland**, îmbogăţit cu *swing**, element intrinsec în interpretarea muzicii de j., alături de bogăţia melodică, ritmică, armonică şi polifonică a pieselor specifice (*blues**, *slow**, *fox-trott**, *rumbă**), „temele cu variaţiuni", toate acestea justifică aprecierea făcută de unii specialişti că j. anilor 1935—1945, prin perfecţiunea interpretativă şi componistică, atinge cea mai ridicată treaptă în evoluţia sa, drept pentru care a fost denumită *perioada clasică*. Se pot cita nume de muzicieni care au evoluat odată cu problematica muzicii însăşi, ca de ex.: Louis Armstrong, Duke Ellington, Jelly-Roll Morton, Buddy Bolden, Bank Johanaan King Oliver, Earl Hines, Cozy Cole, Coleman Hankins, Dicky Wells, Benie Goodman. După anul 1945, j. evoluează pe mai multe căi: pe de o parte continuă linia clasică, pe de altă parte, tendinţe noi se impun iubitorilor muzicii,

dintre care cel puţin două au capătat o răspîndire foarte largă. *Be-bop** primeşte influenţe din muzica cultă europeană în ceea ce priveşte politonalitatea*, poliritmia* şi modul de alcătuire a frazei* muzicale. Reprezentanţii de seamă ai stilului sînt Charlie Parker, Dizzy Gillespie. Cealaltă tendinţă a devenit stilul *Coll-Jazz**, sau „răcoros", apropiat de stilul cameral, şi a apărut ca o reacţie împotriva stilului „fierbinte" (*hot*), cu sonorităţile sale puternice, cu ambitusurile extreme ale instrumentelor folosite cu precădere etc. Lester Young, Milles Davis, Gerry Mulligan, Lee Konitz sînt consideraţi reprezentanţii de frunte ai acestei tendinţe din j. modern. După cum se vede, muzica cultă a influenţat substanţial dezvoltarea muzicii de j., dar influenţa respectivă nu a fost un act unilateral. La mulţi compozitori de muzică cultă se observă pătrunderea elementelor muzicii de j. — melodică, ritmică, orchestraţie —, ca de exemplu la Igor Strawinski, George Gershwin, Darius Milhaud etc. Compozitorii români Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu şi autorul acestei lucrări au introdus particularităţi ale muzicii de j. în lucrări simfonice şi de cameră, în muzica de balet, de film sau pentru diferite spectacole.

BIBIL. Berentd J. E. *Das neue Jazzbuch*, 1959; Hodeir, A, *Jazzul, Edit. muzicală*, 1967; Riemann, H. *Musiklexikon, Sachteil*, 1967, pag. 424—426; Berindei, M. *Dicţionar de jazz.* Bucureşti, Edit. ştiinţifică şi enciclopedică, 1976; Sbârcea, G. *Jazzul, o poveste cu negri.* Bucureşti, Edit. muzicală, 1974.

JAZZUL SIMFONIC. Gen muzical foarte iubit de marele public, jazzul simfonic este în acelaşi timp pus sub semnul întrebării de unii muzicieni. Compozitorii de muzică cultă îşi afirmă nemulţumirea pentru că se introduc în formele specifice muzicii de cameră sau simfonice intonaţii, armonii, ritmuri, orchestraţii, moduri de emisie a sunetelor, dar şi unele instrumente caracteristice doar muzicii de jazz. La rîndul lor, specialiştii jazzului sînt nemulţumiţi de imixtiunile simfoniştilor în fluxul muzical, pentru că includ multiple coordonate ale gîndirii şi travaliului simfonic, elemente ce pot deforma imaginea jazzului pur, autentic. Dar indiferent de aceste poziţii (plus faptul că însăşi denumirea este considerată improprie), jazzul simfonic a pătruns şi s-a definit ca gen — cu deosebit succes — în viaţa muzicală a secolului XX, odată cu amploarea pe care au luat-o unele orchestre de jazz în anii treizeci. Multe lucrări realizate în şi după această perioadă de compozitorii George Gershwin (1898—1937), Duke Ellington (1899—1974), David Brubeck (1920) şi de mulţi alţii au devenit modele ale genului. Una dintre problemele ce le are de rezolvat compozitorul de jazz simfonic este perfecta sudare a mijloacelor de expresie — indiferent de ce gen aparţin — într-un flux unitar în conţinut şi formă. Aici nu există reţete, şi nimeni nu poate spune cît trebuie să predomine gîndirea şi simţirea simfonistului, şi cît a jazzistului. Avem însă convingerea că două puncte de plecare trebuie luate în considerare, şi anume: a) cel ce doreşte să creeze în acest gen trebuie să fie în aceeaşi măsură compozitor de muzică de cameră şi simfonică şi bun cunoscător al muzicii de jazz, să fie la curent cu tot ce este nou în aceste genuri; b) studiul dezvoltării muzicii de jazz ne evidenţiază o particularitate ce poate deveni linia de legătură între cele două genuri. Este vorba de existenţa transformărilor tematice, ritmice, armonice, a variantelor, a variaţiilor practicate în muzica de jazz. Nu există jazz fără transformări ale temelor de bază, aceste variante apărînd fie sub forma unor improvizaţii singulare ori colective, fie scrise de autori. Acest adevăr este un factor determinant în apropierea celor două genuri, aparent

contradictorii. Compozitorii de muzică simfonică pot prelua multe sugestii din practica jazzului, adaptînd și modelînd discursul muzical necesităților de expresie ale jazzului simfonic.

JIAN. Joc bărbătesc de doi din Oltenia, în tempo *allegretto* și în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$. Melodia jocului are o formă bipartită*, perioadele* împărțindu-se în fraze* egale de cîte patru măsuri. Predomină formulele ritmice cu șaisprezecimi și, într-o măsură mai mică, optimile. J. se joacă la diferite ocazii; partenerii țin un braț lateral pe umărul celuilalt, iar al doilea în șold.

JIANĂ. Joc din Ardeal într-un tempo mai potolit (moderato) și în care predomină formulele ritmice cu triolete de optimi, sau îmbinarea optimilor cu șaisprezecimile. Este interpretat de regulă de ansambluri de fluieraşi. Are aceleași caractelstici de structură cu Jianul*.

JIENEASCĂ. Din aceeași familie face parte și jocul j., cunoscut și practicat mai mult în Ardeal. Tempoul este mișcat (allegro); valorile mari — pătrimi și doimi — predomină. Jocul are o structură asemănătoare cu Jianul*.

JOC. J. este sinonim dansului, și, alături de cîntec*, reprezintă a doua categorie principală a folclorului nostru. Muzica populară românească conține o apreciabilă bogăție și varietate de j.care au stîrnit admirația peste hotare. J. au de regulă o structură bine închegată, mai puțin improvizată decît cîntecele. Cele mai multe j. au o formă bipartită*. Există j. în măsură binară și ternară. Predomină jocurile în măsură binară, care se disting printr-un tempo vioi, dinamic și varietate în mișcare, de multe ori avînd caracter de virtuozitate. Recunoaștem în j. românesc o pondere mai mare a sistemului tonal, spre deosebire de cîntec, unde predomină sistemul modal. O caracteristică a folclorului nostru este îmbinarea a două j., unul mai lent altul mai repede (de ex. *horă — sîrbă*), sau a unui cîntec și a unui dans, îmbinare dictată de necesitatea contrastului.

JOC DIN OAȘ. Este un j. arhaic din nordul Ardealului, alcătuit din jocul fetelor („mireasa"), un j. bărbătesc („roata feciorilor"), urmat de un joc de perechi. Caracteristicile j. din Oaș sînt: măsura ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$, „țipuriturile" (strigături cîntate), forma variată a mișcărilor prin scuturări și gesturi verticale cu brațele, importanța mare a pașilor, de multe ori simpli, accentuați și uneori în contratimp, împărțirea melodiei în motive de cîte două măsuri. În muzica cultă a fost introdus și prelucrat cu multă măiestrie de Paul Constantinescu în cunoscutul *Joc din Oaș* și în piesa pentru pian cu același titlu de Ștefan Mangoianu.

JOTA (span.). Dans popular spaniol de perechi, în tempo mișcat și în măsură ternară $\left(\frac{3}{8}\text{ sau }\frac{3}{4}\right)$. Uneori jocul este cîntat. Originar din nordul Spaniei (provincia Aragon, dar și din Catalonia sau Valencia), dansul este acompaniat de obicei de chitară, bandură (acordeon), mandolină și de nelipsitele castaniete. Datorită expresiei muzcale vioaie, pline de temperament, j. a atras atenția multor compozitori, care au prelucrat-o în diferite lucrări. Cităm pe Franz Liszt cu a sa *Rapsodie spaniolă* pentru pian, Mihail Glinka cu *Jota aragonesa* și *Nopțile Madridului*, pe Rimski-Korsakov cu *Capriciu spaniol*.

K

KAMARINSKAIA (rus.). Cîntec și joc popular rus, în care predomină caracterul vioi, dinamic, uneori umoristic. În timpul revoltelor țărănești din anii 1606—1607, acest cîntec a cunoscut o largă răspîndire printre țărani. Multe piese de acest gen culese în decurs de zeci de ani au evidențiat particularități ce pot fi definite astfel: măsură binară $\binom{2}{4}$, tempo vioi (*allegro*); forma de prezentare poate fi vocală, instrumentală sau dansantă. K. a fost folosită de Mihail Glinka în *Fantezia pe două teme ruse*, una dintre primele piese simfonice din literatura muzicală rusă.

KONZERTSTÜCK (germ. = piesă de concert). La sfîrșitul secolului XVIII, în viața muzicală au apărut piese instrumentale care, fără să aibă dimensiunea unui concert, păstrează anumite trăsături de virtuozitate specifice concertului*, mai cu seamă prin dualitatea solist-acompaniament. Ele au fost cuprinse sub denumirea *piese de concert*, preferîndu-se ca titlu expresia în limba germană. Ca exemple concrete putem cita: *Sonata pentru pian op. 14* de Robert Schumann, intitulată de autor *Concert fără orchestră*, sau *Konzertstück pentru violă* de George Enescu și altele. Însă în această categorie intră și unele piese de gen, așa cum ar fi *Romanțele pentru vioară și orchestră* de Ludwig van Beethoven, *Capriccio brillant pentru pian și orchestră* de Felix Mendelsshon-Bartholdy, *Tzigane* de Maurice Ravel etc.

Această denumire poate și trebuie acordată unor piese scrise pentru orchestră unde elementele de virtuozitate cuprinse într-o formă concisă — — dintr-o singură mișcare — constituie particularitatea determinantă. Printre piesele de acest gen menționăm *Chemări* 77 de Dumitru Capoianu (lucrare prezentată și la litera P — *Piesă simfonică*). Compozitorul demonstrează aici știința și arta de a modela materia sonoră în realizarea unor creșteri și descreșteri ale tensiunii sonore, reclamînd și o mare virtuozitate orchestrală. O formă liberă tripartită, precedată de o scurtă introducere, un punct de plecare în profilarea tematicii și a atmosferei, ne permite totodată semnalarea puternicului contrast între secțiunile extreme ($A - A_1$) și partea mediană (B), o excelentă demonstrație a unui solo scris pentru instrumentele de percuție.

KRAKOWIAK (pol.). Dans popular polonez, apărut în voievodatul Krakoviei și apoi răspîndit în toată țara. Foarte răspîndit ca dans de salon,

K în secolul XIX și la începutul secolului XX, k. era dansat la început numai de bărbați, ulterior devenind un dans de perechi. K. are măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$, o dinamică vioaie, cu sincope în melodie și în factura acompaniamentului. În timpul dansului se aud strigături ale bărbaților, iar femeile caută să aibă ținută cochetă. A fost introdus în muzica cultă de Frédéric Chopin și de Ignaz Paderewski. Mihail Glinka l-a folosit în opera sa *Ivan Susanin*.

KRIJACIOK (rus). Dans de perechi și de ansamblu, precum și cîntec popular răspîndit în Bielorusia și în Polonia. Melodia sa este în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\text{ sau }\frac{4}{4}\right)$. K. începe într-o mișcare lentă, care se accelerează din ce în ce mai mult, ajungîndu-se la o desfășurare vie, la o revărsare de veselie și bună dispoziție.

L

LA. Al şaselea sunet din gama diatonică *do* major. Necesitatea unificării acordajului pentru toate formaţiile vocale, instrumentale sau orchestrale a dus la stabilirea unei convenţii acustico-muzicale — pe plan internaţional — asupra numărului de vibraţii pe care trebuie să-l conţină sunetul *la* şi, în funcţie de acesta, toate celelalte sunete muzicale. Astfel, în anul 1885, s-a stabiiit la Paris că sunetul *la* trebuie să conţină 435 Hz (vibraţii duble) pe secundă. Ulterior, la Londra, în anul 1939, în urma unor sugestiii primite din partea studiourilor de imprimare a discurilor şi a caselor de filme, s-a hotărît mărirea numărului de vibraţii la 440 Hz.

LACRIMOSA (lat.,). Parte componentă a recviemurilor* catolice. În *Requiemul* de Wolfgang Amadeus Mozart, **L.** este partea VII şi totodată una din cele mai impresionante şi profunde pagini ale lucrării.

LAMENTO (ital. = plîns, bocet, tînguire). În operele italiene din secolele XVII şi XVIII, în funcţie de dramaturgia spectacolului, se introducea uneori o scenă care cuprindea un cîntec de acest gen. Printre primele piese se consideră a fi *Lamento* din opera *Arianna* de Claudio Monteverdi (1608), aria Didonei părăsite din opera lui Henry Purcell, *Didona şi Eneas* (1691). Genul laic de **l.** se confundă uneori cu *lamentatio**.

LAMENTATIO (ital. = tînguire). Parte componentă a slujbei religioase din cultul bisericii catolice. De fapt, termenul apare încă din secolul XII în cadrul unor corale gregoriene*. La jumătatea secolului XV şi mai tîrziu, în secolul XVI, apar diferite colecţii de **l.**, cum este aceea tipărită de Petrucci (1506), cuprinzînd compoziţii originale de Atricola, Gaspar, Tinctoris şi alţii. Alte colecţii, apărute spre sfîrşitul secolului XVI, cuprind compoziţii cu acest titlu de Giovanni Pierluigi da Palestrina, Byrd, Torrentes. În secolele XVII şi XVIII noţiunea de **l.** se confunda cu lamento*. Vor apare **l.** în opere, după cum fenomenul se va produce şi invers, *lamento* va fi folosit în cantate şi oratorii (François Couperin). Dar diferenţele de conţinut se vor menţine permanent. Exemplu de **l.** este şi piesa *Lamentatio Jeremiae Prophetae* de Ernest Krenek (1941—1942), după cum actul III din opera *Oedip* de George Enescu conţine un *Lamentoso* — bocetul locuitorilor Tebei care conduc spre locul de veci pe cei loviţi de ciumă.

L

LÄNDLER (germ). Dans de origine țărănească, din regiunea Ländel (Austria), de unde își trage și denumirea. Este un dans de perechi, în măsură ternară $\left(\frac{3}{4}, \frac{3}{8}\right)$, într-un tempo potrivit. S-a răspîndit în toate regiunile Austriei, căpătînd diferite particularități în funcție de regiunea în care este jucat (Steirer, Tiroler, Bayrischer). Unii muzicieni consideră că valsul* își are originea în l. Forma melodiei este, de obicei, de lied, ideile muzicale sînt expuse în perioade* egale de cîte opt măsuri. În muzica cultă, l. a fost cultivat de Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann și alți compozitori ai perioadei clasice și romantice.

LARGHETTO (ital.). Diminutiv de la termenul *largo*, este o indicație de tempo, ceva mai mișcat decît largo. L. este a cincea indicație din scala metronomului Mälzel, 60—63 oscilații pe minut. Uneori este folosit și ca titlul unei mișcări dintr-o lucrare mai amplă.

LARGO (ital.). 1. Termen care indică tempoul rar al unei piese muzicale. Pe scala metronomului Mälzel, l. este a doua indicație — între 44 și 46 oscilații pe minut. Termenul este cunoscut din secolul XVII, Giulio Caccini și Gerolamo Frescobaldi îl foloseau în unele lucrări, iar Archangelo Corelli îl menționa ca tempo special pentru sarabandă*. La sfîrșitul secolului XVII și la începutul secolului următor s-a căutat precizarea tempoului pentru a-l distinge de *adagio**, cu care se confunda adeseori. Unii compozitori ai secolului XIX îl asociau cu alți termeni: l. *assai* sau l. *molto* (Ludwig van Beethoven). Doar metronomul lui Mälzel a putut fixa clar tempoul pentru fiecare indicație în parte. 2. Piese scurte, în tempo rar, de regulă în formă bipartită* sau tripartită simplă*, la care indicația de tempo devine totodată titlu și gen. De ex., *Largo* de Georg Friedrich Händel.

LAUDA (lat. și ital. = *laudă*). Gen muzical răspîndit în secolele XIII și XIV în Italia — cîntece sau imnuri cu caracter festiv la adresa unor persoane, familii sau societăți (*Compagnie de laudesi*), cu texte strofice în limba italiană sau latină. Erau compuse de amatori sau profesioniști pentru cor la mai multe voci, dar de multe ori se reduceau la o simplă linie melodică. Factura celor mai multe l. era însă polifonă și de multe ori conținea o ritornellă*, interpretată de ansamblu, care alterna cu o parte solistică. Uneori cîntece populare sau cunoscute erau folosite cu texte noi, adecvate scopului cerut de moment. În secolul XVI au apărut l. cu conținut religios. Cităm colecția *Laudi spirituali*, apărută sub îngrijirea lui S. Razzi.

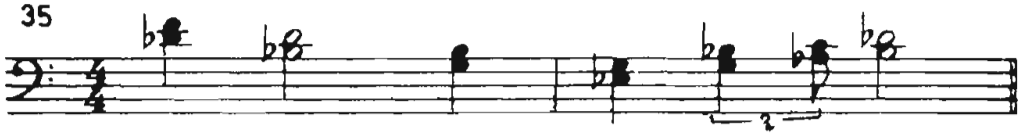
LEGENDA. Piesă instrumentală orchestrală sau vocală de mică proporție în care predomină caracterul epic. Termenul este luat din literatură, adaptat de muzică și presupune existența unui program determinat de o idee literară, sau sugerează doar caracterul unei evocări prin titlu. De ex. *Legendă pentru trompetă și pian* (1906) de George Enescu sau *Legendă pentru cor și orchestră* de Myriam Marbe.

LEITMOTIV (germ). Formulă melodică, armonică, ritmică, de mici proporții, folosită în muzica instrumentală, vocală sau vocal-simfonică, dar în special în opere și balete, prin care se caracterizează un personaj, un element al naturii, chiar un obiect, o situație deosebită în dramaturgia specta-

colului. Ori de cîte ori apare sau este pomenit un anumit personaj, se va auzi în orchestră, ca un comentariu, l. său. Printr-un simbol muzical se creează o nouă optică în dramaturgia muzicală, o expresie unitară, favorizînd totodată înțelegerea muzicală a fiecărui personaj sau situații. Denumirea de l. este o consecință a dimensiunii acestor fragmente muzicale care de cele mai multe ori nu depășesc mărimea unui motiv* sau două. Nu întîmplător, Nicolai Andreevici Rimski-Korsakov a folosit și denumirea de leit-teme în momentul cînd acestea depășeau structura a două motive, devenind o temă cu desfășurare mai amplă. Tema are o dimensiune variabilă, putînd fi redusă la un motiv, sau extinsă pînă la o formă monopartită*. Richard Wagner a folosit într-un mod creeator principiul l. în operele sale, dar în mod greșit i se atribuie paternitatea principiului. La sfîrșitul secolului XVIII, André Gretry introduce l. în opera *Richard Inimă de leu*, sau Etienne Méhul în opera *Ariodont*. Și în alte opere ale compozitorilor francezi găsim dezvoltate elemente de l. Compozitorii contemporani cu Richard Wagner folosesc curent l. De ex., Georges Bizet, în opera *Pescuitorii de perle*, Giuseppe Verdi în *Forța destinului*, Hector Berlioz în *Simfonia fantastică*, Piotr Ilici Ceaikovski în *Simfonia IV*. În secolul nostru principiul l. este larg folosit. Ar trebui să cităm multe nume de compozitori, dar îi menționăm doar pe Richard Strauss, Leoš Janaček, Claude Debussy, Alban Berg. Trebuie să adăugăm că și muzica de film folosește adeseori l. pentru caracterizarea personajelor. Compozitorii români, începînd cu George Enescu (opera *Oedip*) și continuînd cu Mihail Jora, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Dumitrescu, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Cornel Trăilescu, Cornel Țăranu, Teodor Bratu, au apelat la principiul l. în multe lucrări scenice , în muzica de film sau de teatru. Dăm mai jos cîteva exemple de l.

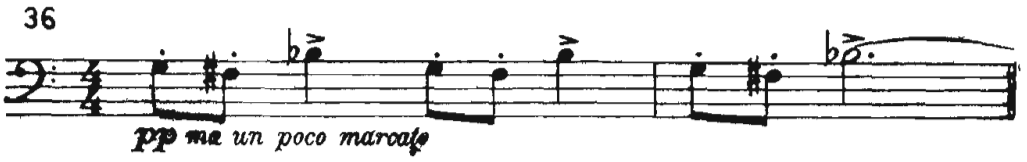
L. inelului din opera *Aurul Rinului* de Richard Wagner:

35



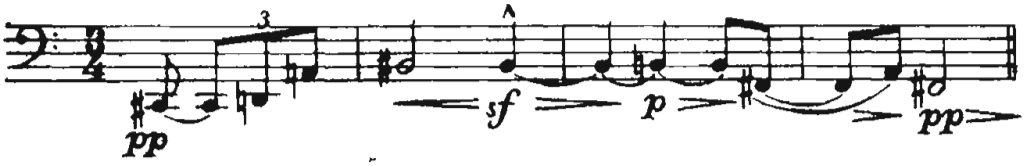
L. destinului din opera *Dama de Pică* de Piotr Ilici Ceaikovski:

36



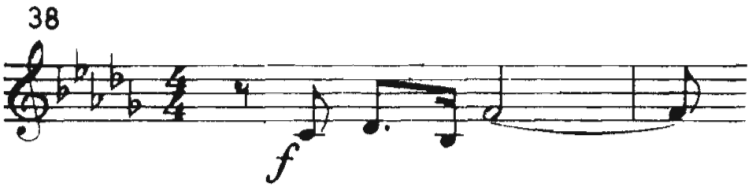
L. lui Oedip din finalul actului I, care este o îmbinare între l. paricidului, al destinului (nenorocirii) și al durerii (după O. L. Cosma. *Oedip-ul enescian*, pag. 136 și 393):

37



L

L. lui Ion Vodă din opera *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu:



BIBL. Berger, Wilhelm G. *Muzica simfonică barocă — clasica.* Edit. muzicală, 1967; Brâncuşi, Petre şi Calinoiu, Nicolae. *Muzica în România după 23 August 1944.* Edit. muzicală, 1964; Cosma, Octavian Lazăr. *Oedip-ul enescian,* Edit. muzicală, 1964; Hoffman, Alfred. *Drumul operei de la începuturi pînă la Beethoven,* Edit. muzicală, 1960; Lorenz, A. *Das Geheimnis der Form bei R. Wagner* (1924—1933); Zillig, Winfried. *Von Wagner bis Strauss.* Wegbereiter der Neuen Musik, 1966.

LEZGHINCA (rus). Dans popular foarte răspîndit în Caucaz, în special în R.S.S.A. Daghestan. Melodia este scrisă în măsura de $\frac{2}{4}$ sau $\frac{6}{8}$ şi într-un tempo vioi (dinamic). Dansul are două secţiuni distincte: prima rapidă, vijelioasă, dansată de bărbaţi, şi a doua mai lină, cu un pronunţat caracter liric, dansată de femei, contrastantă ca mişcare şi expresie faţă de prima secţiune. Această succesiune se repetă de mai multe ori; astfel structura devine bipartită* şi strofică*. **L.** este un dans solistic şi uneori de perechi, care cere o deosebită virtuozitate jucătorilor. Există chiar întreceri între cei ce dansează **l.** În funcţie de regiune, se pot observa anumite particularităţi în mişcare şi figuri. **L.** a fost introdus şi în muzica cultă. De exemplu: *Concertul pentru violoncel şi orchestră* de Aram Haciaturian.

LIED (germ. = cîntec; franc., *chanson*; ital., *canzone*; engl., *song*). **L.** cunoaşte o largă răspîndire în muzica cultă, unde apare într-o dublă ipostază: ca formă* şi gen*. Vom arăta mai întîi că în cristalizarea şi determinarea laturilor teoretice şi practice ale **l.** un rol deosebit l-a avut muzica populară. Influenţa ei se poate observa atît în ceea ce priveşte existenţa elementelor de conţinut, cît şi în folosirea structurilor* specifice. 1. **L.** ca *formă*. Forma de **l.** constituie baza arhitectonică a multor cîntece, arii, dansuri, mişcări lente din sonate*, concerte*, simfonii*, cantate*, oratorii* etc. Teoretizarea formelor de **l.** este rezultatul unui lung proces istoric, a unor realizări colective şi individuale. Printre factorii care au contribuit la cristalizarea formelor de **l.** semnalăm trecerea de la stilul polifon* la cel omofon*, rolul determinant pe care îl capătă armonia* în stabilirea şi delimitarea unor secţiuni, influenţa structurilor specifice cîntecelor şi dansurilor populare. Trecerea de la profilul cîntecelor obişnuite, al romanţelor* — mai mult sau mai puţin sentimentale — spre un nou cîntec cu un conţinut mai profund, cu o problematică mai substanţială şi variată a necesitat găsirea unor forme care să corespundă noului conţinut de idei. De aici a rezultat o permanentă şi creatoare influenţă între genul şi forma de **l.** Compozitorilor clasici (Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven) şi romantici (Franz Schubert, Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johannes Brahms etc.) le revine meritul de a fi realizat în lucrările lor principiile arhitectonice (devenite model) ale formelor de **l.** Pornind de la aceste principii — devenite clasice

— nenumărați compozitori au contribuit prin creațiile lor la diversificarea formelor de I. În practica muzicală se cunosc următoarele structuri de I.:

a) Forma monopartită

b) Formă bipartită
- simplă
- cu mică repriză
- dublă
- compusă

c) Forma tripartită
- simplă
- simplă concentrată
- compusă

d) Forma tripentapartită
- simplă
- compusă

a) *Forma monopartită* redă o idee muzicală* completă. Ea poate fi o piesă de sine stătătoare, de mică dimensiune, sau parte constitutivă a unei forme mai ample: rondo*, sonată* etc. Ca piesă de sine stătătoare, forma monopartită capătă, prin repetare, o structură strofică, proprie cîntecelor populare. La baza unei forme monopartite găsim de cele mai multe ori structura unei *perioade**. Ea trebuie să fie neapărat perioadă închisă, dacă piesa este de sine stătătoare (în muzica tonală), și poate fi deschisă, modulantă, dacă face parte dintr-o altă formă: tripartită, rondo etc. Împărțirea sau nu în fraze*, prezența unor lărgiri tematice, a complementelor cadențiale nu afectează determinarea formei monopartite. Trebuie însă precizat că amplificări tematice prea mari și modulații frecvente nu pot fi admise, întrucît dimensiunea redusă a formei nu permite o asemenea tratare. Cîteva exemple de forme monopartite de sine stătătoare găsim în *Preludiile pentru pian* de Frédéric Chopin. Prima piesă din acest ciclu, în *do* major, este alcătuită din trei fraze, ultima avînd și funcție de încheiere. *Preludiul nr. 4*, în *mi* minor, este alcătuit din două fraze identice, ultima cu o mică lărgire tematică în care apare și punctul culminant al piesei (măsura 17), iar la sfîrșit, un complement cadențial care întărește tonalitatea. Preluată din muzica populară, forma monopartită este specifică și muzicii românești. În colecția 200 *cîntece și doine*, alcătuită de Gheorghe Ciobanu și Vasile Nicolescu, găsim cîntecul *De-aș fi pasăre ca cucul* în formă monopartită. Perioada respectivă se împarte în două fraze inegale de patru și respectiv trei măsuri. Forma monopartită modulantă este parte constitutivă a unei forme mai ample. Primele secțiuni din suitele preclasice*, în special allemanda*, curanta* și giga*, erau în formă monopartită. Totuși ele nu pot fi rupte de a doua secțiune, și în consecință forma trebuie judecată în întregul ei. În cazul în care o temă se repetă păstrînd același cadru tonal, în ultima instanță piesa se repetă, dar forma rămîne tot monopartită. Repetarea poate fi dictată — în muzica simfonică — de necesitatea unei îmbogățiri orchestrale. Un exemplu este tema principală din partea IV a *Simfoniei „Cimpoiul"* de Joseph Haydn. În muzica vocală, modificările pot fi determinate de anumite nuanțe ale textului. Pentru această situație cităm liedul lui Pascal Bentoiu, *Poetul și marea* pe versuri de Nina Cassian. Existența unei mici introduceri cu scopul de a crea cadrul intonațional sau factura pianistică, iar la sfîrșit o mică încheiere pentru fixarea tonalității de bază, de asemenea, nu schimbă în esență profilul formei. Un exemplu: liedul *Salut* de Felix Mendelssohn-Bartholdy. În domeniul formelor muzicale, structura monopartită, cu o singură idee muzicală, se notează cu

litera A. Dacă ideea muzicală se împarte în fraze cu același conținut tematic, variat doar prin cadență, o putem nota prin următoarea schemă: $\overset{A}{a \quad a_1}$.

Dacă frazele sînt diferite în cadrul perioadei, atunci schema devine: $\overset{A}{a \quad b}$.

b) *Forma bipartită.* O piesă de sine stătătoare, sau parte dintr-o formă mai amplă, cu două idei muzicale complete, expuse în două perioade, are drept structură o formă *bipartită simplă.* Multe cîntece, lieduri, teme pentru variațiuni au această formă. Structura bipartită simplă trebuie să îndeplinească două condiții din punct de vedere tonal: perioada a doua trebuie să abordeze o tonalitate diferită de a celei dintîi; iar la sfîrșitul celei de a doua perioade trebuie readusă tonalitatea inițială. În acest mod se realizează unitatea tonală între începutul și sfîrșitul formei bipartite. Contrastul tematic între cele două perioade nu este specific în acest caz. Avînd în vedere faptul că o nouă idee muzicală (perioadă), expusă într-o nouă tonalitate, atrage după sine caracteristica unei secțiuni, forma bipartită simplă se notează: $\overset{A}{\text{t.i.} \quad \text{t.v.}}$ $\overset{B}{\text{t.v} \quad - \quad \text{t.i.}}$ (t.i. = tonalitate inițială; t.v. = tonalitate vecină). Întrucît forma bipartită simplă omofonă diferă de forma similară polifonă, este necesar să redăm principalele trăsături distinctive dintre cele două variante. Forma bipartită simplă pe care o întîlnim în muzica proprie stilului omofon conține, pe lîngă elementele expuse mai sus, posibilitatea de împărțire a perioadelor în două sau trei fraze. Nu este exclusă posibilitatea însă ca una din perioade sau chiar amîndouă să nu se divizeze în fraze. Planul tonal indicat mai sus nu specifică tonalitatea de sfîrșit a primei secțiuni (A); precizăm acum că perioada poate fi închisă (nemodulantă) sau deschisă (modulantă). Este posibil ca secțiunea B să înceapă în tonalitatea în care a modulat — eventual — secțiunea A, dar aceasta nu este un factor obligatoriu. Presupunînd că perioadele se împart în fraze, dăm mai jos cîteva scheme posibile ale planului tonal:

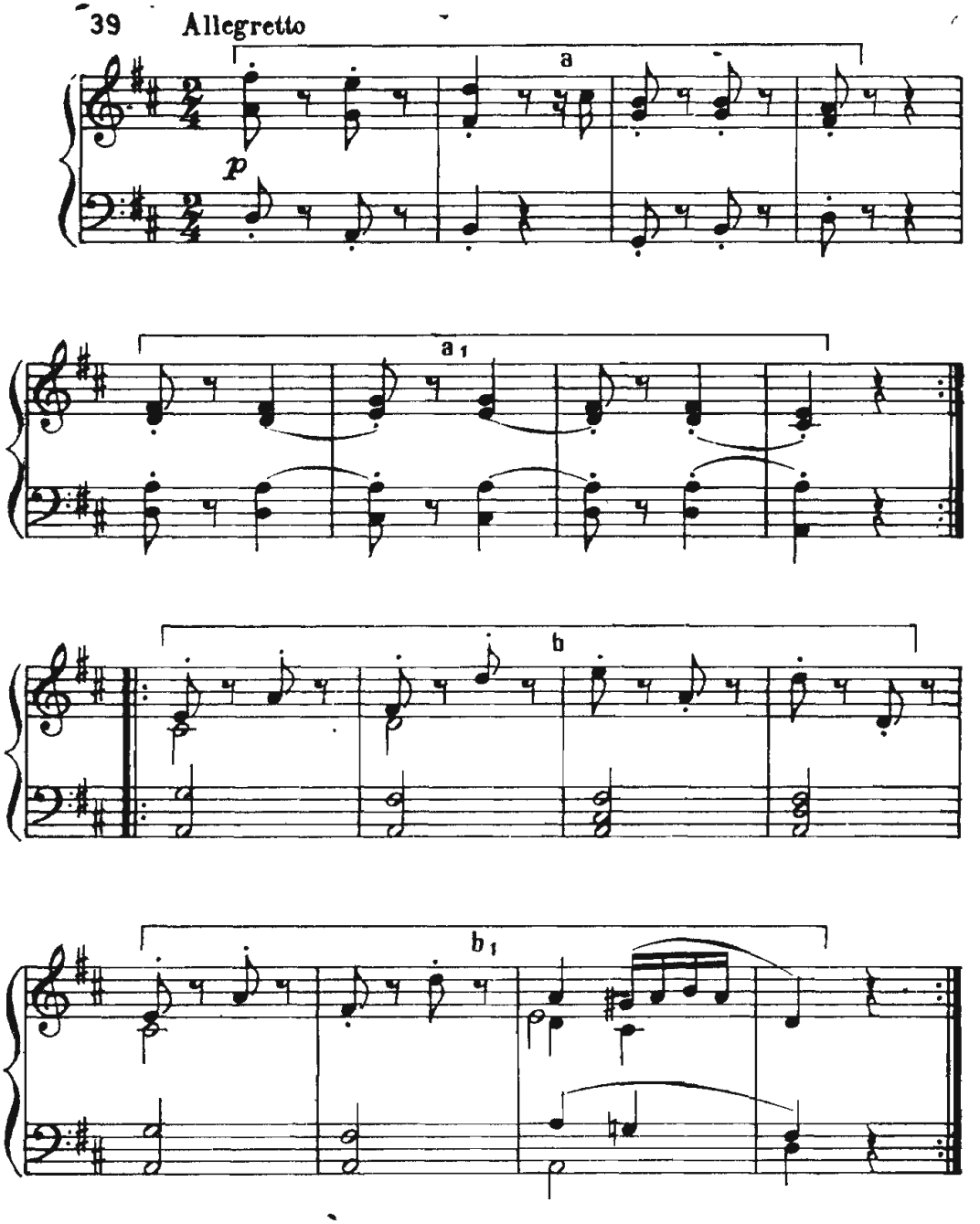
A		B	
a	a_1	b	b_1
t.i.	t.v.	t.v.	t.i.
t.i.	t.i.		

Concret, folosind tonalitatea *do* major ca punct de plecare, putem obține următoarele scheme tonale:

A		B	
do major	do major	sol major	do major
do major	sol major	sol major	do major
do major	la minor	la minor	do major
do major	sol major	mi minor	do major

Există însă multe situații — chiar la clasici — cînd planul tonal comportă modificări esențiale, cum ar fi lipsa tonalității de bază la sfîrșitul celei de a doua secțiuni. În acest caz, structura reprezintă un grup tematic* (AB sau AA_1), și nu o formă bipartită propriu-zisă. În sonate, concerte, simfonii etc., grupurile tematice se întîlnesc frecvent. Un exemplu elocvent de formă bipartită simplă, specifică muzicii omofone, simetric construită, este tema celor *24 Variațiuni pentru pian* de Ludwig van Beethoven, după arietta *Vieni amore* de V. Righini. Fiecare perioadă este alcătuită din opt măsuri, care se împart,

la rîndul lor, în fraze egale de cîte patru măsuri. Prima perioadă (A) modulează la dominantă, tonalitate ce este preluată de cea de a doua perioadă (B). La sfîrşitul perioadei B revine tonalitatea iniţială — *re* major:



Forma bipartită simplă specifică muzicii polifone — în mod deosebit a unor dansuri din suita preclasică* — prezintă cîteva particularităţi în ceea ce priveşte structura perioadelor, cît şi a planului tonal. Allemanda*, curanta*, giga* cuprind în structura lor două secţiuni care sînt formate fiecare dintr-o perioadă desfăşurată*, perioadă ce nu se împarte în fraze. Embrionul tematic al ideii muzicale, alcătuit din unul sau două motive, evoluează —se „desfăşoară" — prin secvenţe, varieri, divizări etc. pînă la cadenţa finală a secţiunii. În această situaţie, împărţirea perioadei în fraze nu mai este posi-

L bilă. Perioadele desfăşurate din dansurile arătate mai sus sînt modulante. Modulaţia se realizează, de regulă, la dominanta tonalităţii de bază. În cazul unei tonalităţi iniţiale minore, modulaţia se poate realiza şi la relativa majoră. Aceste două caracteristici ale perioadei — desfăşurată şi modulantă — impun o schemă deosebită faţă de cea specifică muzicii omofone:

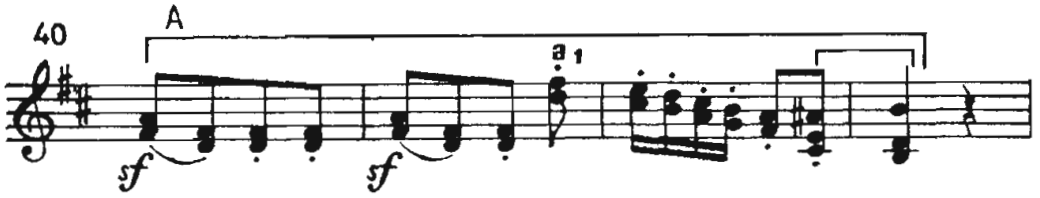
A		B	
t.i.	t. dominantei	t. dominantei	t.i.
t.i.	t. paralelei	t. paralelei	t.i.

Allemanda din *Suita franceză nr.* 1 de Johann Sebastian Bach foloseşte planul tonal al primei scheme.

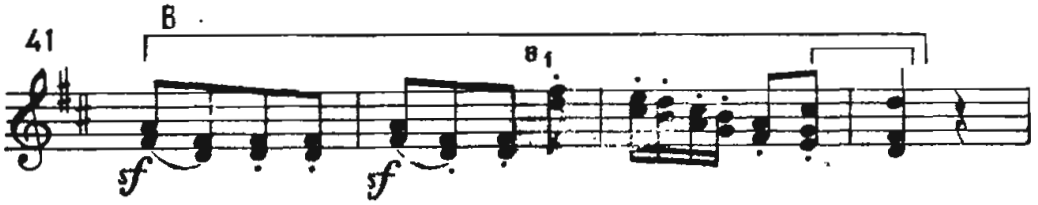
Forma bipartită cu mică repriză este o structură ce cunoaşte largă răspîndire datorită prezenţei unei reveniri tematice — în formă redusă —, a unei mici reprize. Numeroase teme pentru variaţiuni, cîntece, marşuri, lieduri etc. folosesc frecvent această formă. În acest caz, repriza este mai curînd o tendinţă, un impuls, care evoluînd va duce la forma tripartită sau la sonată*. Pentru forma bipartită cu mică repriză este obligatorie împărţirea perioadelor în două fraze, întrucît fraza a doua din secţiunea B este o repetare identică sau puţin variată a frazei a doua din secţiunea A:

A		B			A		B	
a	a_1	b	a_1	sau	a	a_1	b	a_2

Drept exemplu pentru prima schemă — cea mai frecventă — amintim piesele nr. 14 şi nr. 21 din *Albumul pentru tineret* de Robert Schumann. Această formă este deseori folosită în temele pentru variaţiuni. Două exemple: *Şase variaţiuni în re major pentru pian* de Ludwig van Beethoven şi *Variaţiunile rococco pentru violoncel şi orchestră* de Piotr Ilici Ceaikovski. O singură problemă se pune, în această formă, din punct de vedere tonal, în ceea ce priveşte sfîrşitul frazei a_1. Pentru a fi cît mai clară ideea pe care vrem s-o explicăm, reproducem mai jos fraza a_1 din prima secţiune a temei din *Şase variaţiuni* de Ludwig van Beethoven:



Fraza a doua din prima perioadă marchează modulaţia din *re major* în *si minor*. Dacă această frază şi-ar păstra cadrul tonal în a doua secţiune (B) s-ar pierde unitatea tonală dintre începutul şi sfîrşitul piesei. Pentru a răspunde cerinţelor acestui principiu este necesară o mutaţie* tonală pentru a se cadenţa în *re major*:



Fraza a doua din perioada B începe și termină în *re major*. În asemenea situații, revenirile tematice trebuie să respecte unitatea tonală a piesei, a părții în cazul lucrărilor ciclice. Repetarea frazei a_1 la sfîrșitul secțiunii B impune mutația care poate fi considerată și ca un element de variere.

Forma bipartită dublă este mai des întîlnită în muzica vocală, și presupune repetarea modificată a unei piese, avînd drept consecință obținerea structurii A B A B. Repetarea unei melodii cu o strofă de text pune problema corespondenței între text și muzică. Uneori, anumite idei, nuanțe diferite ale textului trebuie subliniate prin muzică. Repetarea formei bipartite simple nu se poate face identic, deoarece intervin modificări în armonie, în acompaniament, chiar și în linia melodică. Astfel, repetarea are drept consecință dublarea structurii: A B A B. Liedul *Șuvoiul*, din ciclul *Călătorie de iarnă*, și liedul *Vînătorul*, din ciclul *Frumoasa morăriță*, ambele de Franz Schubert, sînt exemple pentru forma bipartită dublă. Dar și în muzica simfonică se pot întîlni forme bipartite duble, repetarea unei structuri simple fiind determinată de necesitatea reprezentării primei expuneri într-o variantă orchestrală.

Forma bipartită compusă este o structură foarte rar întîlnită, întrucît contrastul între secțiunile A și B nu duce la o rezolvare prin repriză; acest aspect va fi întîlnit în forma tripartită compusă. Pentru a se realiza forma bipartită compusă este necesar ca cel puțin una dintre secțiuni să conțină o formă bipartită simplă. (Precizăm că în formele compuse literele mici nu indică fraze, ci perioade.) Iată cîteva scheme posibile ale formei bipartite compuse:

A	B	
a	b b_1	A — monopartită, B — bipartită simplă
a a_1	b	A — bipartită simplă, B — monopartită
a a_1	b b_1	A și B — bipartită simplă
a a_1 a	b	A — tripartită simplă, B — monopartită
a a_1	b b_1 b	A — bipartită simplă, B — tripartită simplă
a a_1 a	b b_1 b	A și B — tripartită simplă

În afara contrastului tonal între cele două secțiuni, specific tuturor formelor bipartite, precum și revenirii tonalității de bază la sfîrșitul secțiunii B, există și particularități specifice formei bipartite compuse. În primul rînd, contrastul tonal se adîncește în sensul că în secțiunea B nu sînt utilizate tonalități din secțiunea A, cu excepția sfîrșitului. În forma bipartită compusă, planul tonal ar putea fi următorul:

A]			B		
a	a_1	a	b	b_1	b
do major,	la minor,	do major	sol major,	re major,	sol major do major

În al doilea rînd, dacă în celelalte forme bipartite contrastul tematic între secțiuni nu este recomandabil, aici este necesar. Pentru a se adînci acest contrast tematic se utilizează și schimbarea de tempo. Forma bipartită compusă a apărut în muzica de operă, unde, în funcție de situația scenică, erau necesare două grupuri tematice pentru a crea două imagini contrastante, care să nu ducă neapărat la o rezolvare imediată. Un exemplu cunoscut este *duettino* „*La ci darem la mano*" dintre Don Juan și Zerlina din actul I al operei *Don Juan* de Wolfgang Amadeus Mozart. Prima secțiune (A) are o formă tripartită (a a_1 a), măsura $\frac{2}{4}$, tempo andante. Secțiunea a doua (B) este în măsura de $\frac{6}{8}$, în tempo allegro. Și aci există două idei muzicale, a doua fiind de fapt

L o concluzie a celei dintîi. Partea a doua din *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Antonin Dvorak are o formă tripartită compusă. Secțiunea mediană este, la rîndul ei, o formă bipartită compusă. În acest ultim exemplu, temele nu sînt contrastante, ci mai mult identice. Dar tonalitățile fiind diferite (*sol minor* și apoi *și minor*), sîntem obligați, în domeniul formelor muzicale, să acceptăm ideea că s-a modificat structura. Schema acestei secțiuni este următoarea:

A		B	
a	a_1	b	b_1
sol minor,	si bemol major	si minor,	re major, sol minor

Amplificarea celei de a doua idei muzicale din secțiunea B — respectiv b_1 — conduce la revenirea centrului tonal *sol minor*.

c) *Forma tripartită* cunoaște cea mai mare răspîndire în muzica vocală, instrumentală și simfonică. Revenirea integrală sau parțială a primei secțiuni, întregirea structurii prin forma tripartită (A B A) constituie un element determinant în stabilirea unui echilibru al formei, cu atît mai mult dacă primele două secțiuni conțin elemente tematice contrastante care se cer rezolvate prin repriză. Trecerea de la forma bipartită cu mică repriză, unde revenirea tematică este mai mult sugerată, la forma tripartită (și îndeosebi la forma tripartită compusă) este un pas hotărîtor în cristalizarea celei de a treia secțiuni, cu profunde implicații în evoluția unor forme și genuri muzicale. Pornind de la aceste considerente, și avînd în vedere sublinierea din ce în ce mai evidentă a prezenței imaginilor contrastante în muzica cultă (sonată, concert, operă), s-a ajuns în perioada clasică la termenul de *repriză** pentru revenirea primei secțiuni, care să reprezinte — psihic și muzical — rezolvarea contradicțiilor și mai ales opoziției tonale ale temelor sau ale grupurilor tematice. În consecință, repriza constituie *sinteza* unei desfășurări muzicale pe baza principiului dialectic al tezei, antitezei și sintezei. Această problemă va fi dezvoltată în cadrul formei tripartite compuse și în articolul despre sonată. *Forma tripartită simplă* este alcătuită din trei idei muzicale complete (trei perioade), dintre care a treia este repetarea primei idei muzicale. Singurul element contrastant între prima și a doua idee muzicală este cel tonal. Schema formei tripartite simple poate fi formulată astfel:

A	B	A
do major,	sol major,	do major

Contrastul tematic nu este specific formei tripartite simple. Cîteodată secțiunea B repetă prima idee muzicală din A într-o altă tonalitate, fapt ce determină constituirea celei de a doua secțiuni B. Un exemplu concludent este piesa nr. 3, *Fredonînd*, din *Albumul pentru tineret* de Robert Schumann. Prezența unor elemente melodice diferite și modificările apărute în factura pianistică nu contrazic cele spuse mai sus. Un alt exemplu este piesa nr. 7, *Călărețul sălbatic*, din același volum, unde ideea muzicală apare prima dată în *la minor* (A) și a doua oară în *fa major*, fapt ce determină apariția secțiunii B. Alt mod de realizare a secțiunii îl constituie o temă apropiată sau derivată din tema primei secțiuni. Un ex., piesa nr. 20, *Cîntec țărănesc*, din același album de Robert Schumann. Există și o a treia posibilitate de constituire a secțiunii B, prelucrînd elementele tematice din secțiunea A, așa cum se poate observa în piesa nr. 8, *Lîngă cămin*, din ciclul *Scene din lumea copiilor* de Robert Schumann sau nr. 27, așa zis *Marș funebru*, din ciclul *Cîntece fără cuvinte* de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Piesa nr. 9, *Cîntec popular*, din *Albumul pentru tineret*, unde apare un contrast tematic evident (și prin schimbarea tempoului), nu este specifică formei tripartite simple. Din punct de vedere al conținutului am putea-o considera ca o „formă" intermediară între structura tripartită simplă și cea compusă. Din punct de vedere tonal — în afara celor spuse la început, în legătură cu necesitatea fundamentală a realizării unei diferențieri tonale între începutul celor două secțiuni —, adăugăm că uneori secțiunea A poate să conțină o modulație la sfîrșit, iar secțiunea B să preia noua tonalitate. Revenirea în tonalitatea inițială, care apare odată cu repriza, se poate efectua în anumite feluri: fie printr-o mică punte la sfîrșitul secțiunii B, sau o lărgire a acesteia cu caracter modulant, fie în mod direct, ținînd seama că, de cele mai multe ori, secțiunea mediană se expune în tonalitatea dominantei față de tonalitatea inițială, iar modulația între aceste două tonalități se realizează ușor. În ceea ce privește structura perioadelor, în forma tripartită simplă, împărțirea lor în fraze nu este obligatorie. Doar în forma tripartită simplă concentrată împărțirea primei secțiuni în fraze este obligatorie, întrucît revenirea temei din A în a treia secțiune se rezumă la o frază. De aici și denumirea de *concentrată*. Piesa nr. 3, *De-a baba oarba*, din *Scene din lumea copiilor* de Robert Schumann conține două idei muzicale, A și B, ce se împart în fraze de cîte patru măsuri. Repetarea se rezumă doar la o frază, ultima din secțiunea A. Schema se prezintă astfel:

A		B		A
a	a_1	b	b_1	a_1

Un alt exemplu este piesa nr. 41, *Cîntec nordic*, din *Albumul pentru tineret* de Robert Schumann. Vrem să atragem atenția că această formă poate fi confundată cu structura bipartită cu mică repriză. Prezența elementului a_1 este comună ambelor forme, dar singura modalitate de a evita confuzia este cea de a analiza atent secțiunea B. Dacă ea este *completă*, forma este tripartită simplă concentrată. Numai în cazul în care b și a_1 constituie împreună o perioadă atunci forma este bipartită cu mică repriză.

Forma tripartită compusă este una dintre cele mai complexe forme de lied. Posibilitatea redării unei varietăți tematice, de plan tonal și de structură asigură o largă utilizare a formei. Aproape că nu există gen muzical cult (menuet*, gavotă*, sonată*, concert*, simfonie*, operă*, cantată*, oratoriu*) care să nu conțină una din variantele formei tripartite compuse. Elementul principal care delimitează o formă tripartită simplă de una compusă este structura uneia dintre secțiuni. *Dacă cel puțin una dintre secțiuni conține o formă bi-sau tripartită simplă, structura întregii lucrări se schimbă, devenind formă tripartită compusă.* De aici rezultă și multitudinea schemelor posibile. (Și forma bipartită compusă permite realizarea mai multor scheme, dar numărul lor este inferior formei tripartite compuse.) Reamintim cititorului că literele mici reprezintă în acest caz perioade, și nu fraze (ca la forma tripartită simplă). Redăm mai jos majoritatea structurilor posibile:

A	B	A	
a	b b_1	a	**A — monopartită, B — bipartită simplă** (revenirile sînt identice în toate cazurile)
a a_1	b	a a_1	**A — bipartită simplă, B — monopartită**
a a_1	b b_1	a a_1	**Toate secțiunile — bipartite simple**
a a_1 a	b	a a_1 a	**A — tripartită simplă, B — monopartită**
a a_1	b b_1 b	a a_1	**A — bipartită simplă, B — tripartită simplă**
a a_1 a	b b_1 b	a a_1 a	**Toate secțiunile — tripartite simple**

L

Există şi alte variante, dar ne limităm la cele şase scheme de mai sus. Cuprinderea mai multor teme într-o secţiune le transformă în grup tematic. Astfel, prima secţiune (A) conţine grupul tematic principal, secţiunea B — grupul tematic secundar sau partea mediană. Revenirea primei secţiuni constituie repriza. Reamintim, de asemenea, că perioadele fiecărei secţiuni pot fi împărţite sau nu în fraze, fără a influienţa prin aceasta forma în mare a piesei. În ceea ce priveşte tematica, trebuie subliniat că, spre deosebire de forma tripartită simplă, cea compusă solicită un contrast evident. El se poate realiza atît prin teme diferite în conţinut, cît şi prin dezvoltarea în cadrul secţiunii B a unor elemente pregnante din prima secţiune. Pentru a reliefa cît mai mult contrastul tematic între grupul principal (A) şi cel median (B), unii compozitori modifică tempoul şi măsura. Un asemenea exemplu găsim în ciclul *Anotimpurile* (pentru pian) de Piotr Ilici Ceaikovski. Piesa nr. 5, intitulată *Mai*, conţine o primă secţiune într-un tempo liniştit, *Andantino*, şi măsură ternară $\left(\frac{9}{8}\right)$. Grupul median modifică tempoul în *Allegro giocoso*, iar măsura devine binară $\left(\frac{2}{4}\right)$. Repriza readuce (cu o mică modificare la sfîrşit) caracteristicile grupului principal. Un exemplu de parte mediană în care se dezvoltă elementele tematice din prima secţiune îl întîlnim în *Preludiul nr. 16* pentru pian de Frédéric Chopin sau în partea II, *Andante*, din *Sonata pentru violină şi pian* de Ludovic Feldman. Într-o astfel de situaţie, planul tonal devine mult mai mobil, iar problema unor structuri fixe nu se pune. De altfel, toate secţiunile ce au la bază o dezvoltare tematică şi tonală, cum ar fi punţile* şi dezvoltările* din forma de sonată, nu pot avea o structură determinată, ci au o formă liberă, datorită instabilităţii tonale.

În legătură cu planul tonal, în forma tripartită compusă se observă tendinţa de a ocoli în cadrul secţiunii B o tonalitate existentă în secţiunea A, pentru a evita monotonia armonică. O singură excepţie poate fi sesizată în lucrările scrise în secolul XIX şi la începutul secolului XX, şi anume: prezenţa în secţiunea B a tonalităţii omonime. În acea perioadă se considera trecerea dintr-o tonalitate majoră la omonima minoră, şi invers, drept modulaţie*, deşi se păstra aceeaşi fundamentală. În *Preludiul nr. 15 pentru pian* de Frédéric Chopin prima secţiune este în *re bemol major*, iar a doua secţiune în *do diez minor* (*re bemol* şi *do diez* sînt sunete — şi în cazul de faţă tonalităţi — enarmonice*). Acelaşi principiu îl putem observa şi în cunoscuta *Barcarolă* (*Iunie*) din ciclul pentru pian *Anotimpurile* de Piotr Ilici Ceaikovski. Tonalitatea iniţială este *sol minor* (*Andante cantabile*), iar cea a părţii mediene — *sol major* (*Poco piu mosso*). În afara celor spuse despre structura, tematica şi planul tonal, dorim să completăm imaginea formei tripartite compuse cu prezentarea *reprizei*. A treia secţiune a formei este locul unde se rezolvă contrastul dintre primele grupuri tematice. Este vorba despre o rezolvare muzicală-psihologică, întrucît forma capătă un echilibru evident prin revenirea la conţinutul şi profilul primului grup. În acest context, întreaga formă este dominată de tematica şi, în mod deosebit, de tonalitatea primei secţiuni. Practica muzicală ne demonstrează că revenirea la prima secţiune nu se realizează întotdeauna în mod uniform; de aici, existenţa mai multor tipuri de repriză. *Repriza obişnuită*, în care repetarea primei secţiuni (A) este identică. O observăm în piesa nr. 12 (*Knecht Ruprecht*) din *Albumul pentru tineret* de Robert Schumann. *Repriza dinamizată*, în care pot apărea elemente armonice, polifonice, ritmice, orchestrale noi. Este una dintre formele de repriză foarte

des întîlnite. Cităm cîteva exemple: piesa nr. 8, *Joc*, din *Suita pentru pian pe teme populare tîrnăvene* de Tudor Ciortea, *Colo josu, mai din josu...* din *15 Coruri mixte* (Caietul III) de Sigismund Toduță sau liedul *Țăranul căzut* (1907) de Diamandi Gheciu. *Repriza concentrată*, în care din secțiunea A este redată doar o perioadă sau o frază din expunerea integrală. *Preludiul nr. 15* de Frédéric Chopin, amintit anterior, are o formă tripartită în grupul principal, iar în repriză doar o formă monopartită. Repriza concentrată poate fi observată și în piesa nr. 43 (*Andante un poco agitato*) din *Cîntece fără cuvinte* de Felix Mendelssohn-Bartholdy. În afara acestor trei forme de reprize, putem constata uneori o îmbinare între ele. Partea II din *Sonata pentru pian „Patetica"* de Ludwig van Bethoven conține în repriză atît o dinamizare, prin îmbogățirea facturii pianistice cu ritmica trioletelor apărute în cadrul secțiunii B, cît și o concentrare, în sensul că secțiunea A este aici monopartită, în comparație cu prima expunere, unde avea o formă tripartită simplă. Pentru ca imaginea despre forma tripartită compusă să fie cît mai completă, adăugăm că deseori întîlnim punți cu rolul de a modula spre o tonalitate nouă, sau de a reveni la tonalitatea de bază. De asemenea, frecvent apare o introducere care pregătește prima temă și, la sfîrșit, o codă. Existența unei introduceri și a unei code nu modifică, în esență, structura. Aceste elemente pot apărea în orice variantă de lied.

Forma tripentapartită este considerată ca o formă intermediară între lied și rondo*. Lied — pentru că are la bază doar două teme cu două tonalități diferite, ce se repetă alternativ. Nu de puține ori, schema structurii tripentapartite:

A	B	A	B	A
do major,	sol major,	do major,	sol major	do major,

se notează simplificat:

A do major, ‖: B sol major, A do major :‖

ceea ce evidențiază și mai mult derivarea din forma tripartită. Legătura cu forma de rondo rezultă din revenirea permanentă a temei refrenului (A), alternînd cu cupletul (B). Trecerea spre rondoul clasic se poate realiza printr-o simplă modificare tonală, în revenirea secțiunii B a formei tripentapartite, care, în acest caz, se transformă într-o secțiune diferită (C):

A	B	A	B	A		A	B	A	C	A
Do	Sol	Do	Sol	Do	=	Do	Sol	Do	Fa	Do

Această structură poate fi întîlnită în finalul *Concertului pentru vioară și orchestră* de Piotr Ilici Ceaikovski. Secțiunile B și C au aceeași temă, dar tonalitățile sînt diferite (B — în *la major*, iar C — în *sol major*). Iată în esență caracteristicile formei tripentapartite: — existența a cinci secțiuni, dintre care doar două au un conținut tematic și tonal diferit; — de regulă, fiecare secțiune are o formă monopartită. Sînt cazuri în care unele secțiuni conțin grupuri tematice, ceea ce permite precizarea că această formă poate fi simplă sau compusă. Cîteva exemple: piesa nr. 5, *Cîntec popular*, din *Cîntece fără cuvinte* de Felix Mendelssohn-Bartholdy, piesa nr. 30 din *Albumul pentru tineret* de Robert Schumann. Un exemplu tipic de formă tripentapartită compusă este partea III — *Scherzo* — din *Simfonia VII* de Ludwig van Beethoven.

2. *Genul de lied*. Prin gen de lied se înțelege o piesă vocală sau instrumentală, variată în conținut și formă, apropiată de cîntec. Se poate spune

L despre cîntec, ca gen, că are o existență de milenii. Istoria omenirii cunoaște documente, imagini, obiecte care demonstrează prezența muzicii în viața oamenilor, fie sub formă de cîntec*, fie sub formă de joc*. Pe măsură ce omenirea parcurge drumul său istoric, cîntecul și jocul devin mai dezvoltate, mai rafinate, și, în ultimă instanță, muzica devine o artă de sine stătătoare, cu o diversitate apreciabilă de forme și genuri. Din momentul în care se conturează muzica profesionistă, interferența dintre creația cultă și cea populară este mereu prezentă. Din cele mai vechi timpuri, creația populară a constituit elementul fundamental, izvorul de la care a pornit și care a influențat cristalizarea muzicii culte. Întrucît în cele ce urmează ne vom ocupa de l. numai ca gen vocal, dorim să precizăm că astăzi trebuie să avem în vedere două tipuri de cîntece: cel de origine populară și cel specific muzicii culte. Dacă influența cîntecului popular asupra cîntecului cult este un fapt dovedit și universal admis, nu mai puțin adevărată este și influența inversă, a cîntecului cult asupra creatorilor de cîntece populare, în ceea ce privește profilul unor genuri a facturii și formei muzicale, a implicațiilor de ordin armonic și tonal. L. cult a apărut la sfîrșitul secolului XVIII și la începutul secolului XIX prin creațiile de acest gen ale lui Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven, continuate apoi, la un înalt nivel de înțelegere a posibilităților expresive specifice genului, de către Franz Schubert, urmat de Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf etc. Ne referim în mod special la unele creații, ce constituie capodopere ale genului, cum ar fi: *Către iubita din depărtare* de Ludwig van Beethoven, *Călătorie de iarnă* și *Frumoasa morăriță* de Franz Schubert, *Dragoste de poet*, *Dragoste și viață de femeie* de Robert Schumann, diferite opusuri de Johannes Brahms (47, 48, 86, 95), *Cîntece spaniole* și *Cîntece din bătrîni* de Hugo Wolf etc. Secolele XVIII și XIX constituie, prin capodoperele realizate, epoca fundamentală în cristalizarea genului. Nu se poate afirma că pînă în secolul XVIII l. nu a existat ca gen. Din punct de vedere al conținutului, el era redus la simple cîntece sau romanțe, avînd la bază versuri — de cele mai multe ori — mai puțin inspirate și profunde, uneori melodramatice și restrînse ca tematică, iar partea instrumentală, limitată la o simplă acompaniere. Evoluția științei muzicale (teorie*, armonie*, contrapunct*, orchestrație*, forme etc.) și perfecționarea tehnicii vocale și instrumentale duc la o condiționare reciprocă între necesitățile de repertoriu și nivelul sau gradul de măiestrie propriu compozitorilor. Acești factori determină o colaborare directă între interpreți și creatori. Dar nu numai latura strict muzicală va fi hotărîtoare în apariția și cristalizarea genului de l. cult, ci și existența creației marilor poeți ai timpului: Goethe, Schiller, Heine etc. Imaginile poetice de o rară frumusețe și profunzime vor influența în mod pozitiv pe compozitori, stimulîndu-le fantezia, determinînd un salt calitativ în comentariile muzicale (factura melodică, armonică, polifonică, orchestrală etc.) și creînd o nouă viziune asupra l. cult. Pentru a marca noul conținut al l., multe școli muzicale au preluat și folosit termenul în definirea și precizarea respectivului gen muzical. Cu toate acestea, școala muzicală rusă și sovietică a folosit și folosește, din secolul XIX, termenul de romanță*, în două accepțiuni: prima în sens de cîntec simplu, apropiat creatorilor populari, și a doua accepțiune în sensul de cîntec cult. În școala muzicală franceză coexistă atît termenul de *chanson**, cît și cel de l. Muzicienii români folosesc atît termenul de cîntec cît și cel de l. Mihail Jora, unul dintre principalii creatori de l., folosea în practica pedagogică termenul de l. doar pentru a-i sublinia semnificația în muzica cultă, dar creațiile sale de acest gen le intitula cîntece.

Am prezentat doar un aspect al formării l. în Austria și Germania. Imaginea trebuie întregită cu genul de romanță existent în evul mediu în Spania, prin care se înțelegea un cîntec pentru voce, acompaniat de chitară sau harpă. Romanța a avut o semnificație națională, întrucît reprezenta cîntecul laic, cu versurile în limba spaniolă, spre deosebire de cîntecele religioase, cu textul în limba latină. Din secolul XVI, prin romanță — termen care s-a extins și în alte țări — se înțelege un cîntec în care predomină subiectele de dragoste. Dar nu de puține ori în romanțe apăreau și elemente cu conținut patriotic, satiric, umoristic. Acopaniamentul muzical era redus la o factură acordică realizată de chitară sau un alt instrument de coarde. Cam același sens îl are în Franța termenul de *chanson**. Amintim influența puternică pe care au avut-o în Franța și Italia, și apoi în alte țări, motetul* (secolele XIII—XVII) și madrigalul* (secolele XIV—XVII) la dezvoltarea cîntecului cult. Subliniem rolul madrigalului în lărgirea sferei emoționale și de structură a cîntecului laic. Multe cîntece populare din diferite țări: *frottola**, *vilanella**, *canzonetta**, *song-ul**, *aria**, cîntecul *trouver*-ilor și al trubadurilor, ca și elemente preluate din opera germană a secolului XVII (Singspiel*), toate acestea au avut influența lor în formă și conținut, pregătind, din multe puncte de vedere, saltul calitativ, trecerea spre l cult. L., desăvîrșit ca formă și gen în secolul XIX, va cunoaște după Franz Schubert o diversificare datorită marilor muzicieni ce au creat în acest gen și faptului că versurile marilor poeți au constituit o permanentă sursă de inspirație. Pe versurile poeților Baudelaire, Brecht, Brentano, Eichendorff, Goethe, Heine, Heyse, Klingsor, Mallarme, Mayerhofer, Moricke, Muller, Novalis, Pușkin, Rilke, Ruckert, Schiller etc. au apărut lucrări devenite model, compuse de Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Franz Liszt, Richard Wagner, Hugo Wolf, Max Reger, Richard Strauss, Paul Hindemith, Anton Webern, Alban Berg, Hans Eisler etc. După perioada clasică, l. s-a dezvoltat în cadrul diferitelor școli naționale, fiind unul dintre genurile muzicale prin care se puteau reda particularitățile specifice de conținut și formă ale unui popor. Un rol deosebit în evoluția l. l-a avut școala franceză de compoziție, prin reprezentanții ei de frunte: Gabriel Faure, Claude Debussy, Henry Duparc, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Olivier Messiaen, Pierre Boulez etc. Școala rusă și sovietică, prin compozitorii: Mihail Glinka, Nicolai Andreevici Rimski-Korsakov, Aleksandr Borodin, Modest Musorgski, Serghei Rahmaninov, Iuri Șaporin, Serghei Prokofiev, Dmitri Șostakovici, Dmitri Kabalevski Aram Haciaturian, Georghii Vasilevici Sviridov, Vadim Salmanov, Andrei Petrov, Serghei Slonimski, Andrei Eșpai, Serghei Cealaev etc., a creat tipuri de l. (romanțe) în care elementele populare naționale se îmbină cu principiile și cerințele creației culte. Școala de compoziție engleză — Frank Delius, Waughan Williams și în mod deosebit Benjamin Britten — realizează l. recunoscute pentru valoarea lor. Această pleiadă de compozitori trebuie completată cu Edward Grieg, Cristian Sinding, Jan Sibelius, Manuel de Falla, Bela Bartok, Zoltan Kodaly Arthur Honnegger, Andre Marescoti, Francesco Malipiero, Bruno Maderna, Luigi Nono, Leos Janacek, Vaclav Dobias, Eugen Suchon, Pancio Vladigherov, Liubomir Pipkov, Vitold Lutoslawski, Aaron Copland, Samuel Barber și mulți alții.

Liedul în muzica românească. Unul dintre cele mai răspîndite genuri ale muzicii de cameră vocale de la noi este l. Cristalizarea sa este rezultatul unei interesante evoluții, determinate de faptul că majoritatea compozitorilor români au înțeles necesitatea realizării unei sinteze între un conținut de o au-

L tentică vibrație, izvorît din folclorul nostru, și cerințele l. cult universal. Consecința directă a acestei atitudini se observă în varietatea stilistică, în amplitudinea tematicii și în deosebitul nivel artistic al multora din creațiile de acest gen. Pe versurile multor poeți români clasici și contemporani s-au scris și se scriu majoritatea l. Cităm dintre ei pe: Mihai Fminescu, Șt. O Iosif, Tudor Arghezi, G. Topîrceanu, Lucian Blaga, George Bacovia, Al. O. Teodoreanu, Ion Pillat, Zaharia Stancu, Mihai Beniuc, Mariana Dumitrescu, Maria Banuș, Dumitru Corbea, Nina Cassian, Victor Tulbure, Eugen Frunză, Nicolae Labiș etc. În același timp, compozitorii români au dat o tălmăcire personală unor versuri aparținînd marilor poeți ai literaturii universale. Fără a ne propune o prezentare istorică a l. românesc, consemnăm că în această direcție se poate vorbi de o tradiție datorită lucrărilor realizate de compozitorii secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru: Alexandru Flechtenmacher, George Dima, Eduard Caudella, George Stephănescu, Tiberiu Brediceanu, Alfonso Castaldi, Sabin V. Drăgoi, Marțian Negrea etc. George Enescu (1881—1955) își asumă și în cultivarea acestui gen un rol de maximă importanță. Dintre l. sale cităm ciclul *Șapte cîntece pe versuri de Clement Marot*. Dar cel ce a pus bazele școlii contemporane românești de l., cel ce prin creațiile sale a dezvăluit direcțiile de cristalizare a cîntecului cult a fost Mihail Jora (1891—1971). În numeroasele sale cicluri de cîntece găsim o vastă și variată gamă de sentimente și modalități de expresie. Spontaneitatea și expresivitatea desfășurărilor muzicale, unitatea organică între sensul versurilor și corespondența lor cu substanța de esență muzicală duc la realizarea unor imagini pregnante și originale. Legătura indisolubilă cu creația populară — esența melodicii sale — are un rol determinant asupra armoniei, în care modalismul se îmbină perfect cu elementele cromatice, cu permanentele modulații. De asemenea, varietatea ritmică dă o mai mare plasticitate desfășurărilor muzicale, avînd — alături de alte elemente — înrîurire asupra structurii. Ea poate fi uneori încadrată în forme tipice, dar de multe ori asimetriile, linia melodică bazată pe amplificări de motive sau chiar celule, comentariul pianistic extrem de amplificat și de individualizat determină structuri cu totul aparte, libere. Printre numeroasele sale cicluri vocale enumerăm cele pe versurile lui Mihai Eminescu, Al. O. Teodoreanu, Ion Pillat, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, George Lesnea, Marcel Breslașu. În ultimii ani, cîntecele compuse pe versurile poetei Mariana Dumitrescu sînt de o impresionantă forță dramatică și expresivă. Să amintim cîntecele: *Bun rămas*, *Bună dimineața*, *Chiparosul* etc. Fecund creator de lieduri, Tudor Ciortea (1903) este cunoscut ca un compozitor liric prin excelență. Menționăm ciclurile sale pe versuri de Mihai Eminescu (în mod deosebit l. *La steaua*), l. -baladă *Șapte mineri* pe versurile poetului asturian Jose Leon Delestal, care demonstrează forța expresivă a muzicii în redarea ideii de suferință și luptă. Printre cele mai recente compoziții ale sale notăm *Patru poeme* scrise pe versurile lui M. Sorescu, și anume: *Melcul*, *Roata*, *Tîrziu* și *Focul sacru*. O remarcabilă scriitură — pentru soprană și pian — ca expresie și rafinament dau acestor poeme un sens muzical, o interpretare originală în lumea imaginilor sonore, scoțînd în relief și mai mult înțelesul filosofic al poemelor lui M. Sorescu. Printre compozitorii recunoscuți pentru atașamentul lor față de acest gen muzical îl amintim pe Diamandi Gheciu (1892), cu numeroase cicluri scrise pe versurile lui Tudor Arghezi (*Baba-n sac*), Dumitru Corbea (*Mugurul*) etc. Paul Constantinescu (1909—1963) a cultivat cu mult interes l. Multe din creațiile sale de acest gen se află și astăzi în repertoriul curent al interpreților, îndeosebi impresionantul și dra-

maticul ciclu ce redă, într-un mod cu totul personal, pagini de neuitat din lupta clasei muncitoare și a poporului român în anul 1933 — *Din ulița noastră* pe versurile lui Cicerone Theodorescu. Mai notăm cîntecele scrise pe versurile lui Șt. O. Iosif: *Cîntec de leagăn* și *Doină*. Zeno Vancea (1900), distins și multilateral muzician, dar avînd mai multă atracție pentru muzica instrumentală și simfonică, a compus și lieduri, dintre care cităm *Moină* și *Alean* pe versuri de George Bacovia. Sigismund Toduță (1908) a compus l. pe versuri de Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Ion Brad, Ilie Balea etc. Prin modalități inedite de redare a sensului versurilor, autorul realizează pagini pline de sensibilitate, variate în conținut și unitare ca expresie muzicală. Alfred Mendelsohn (1910—1966) este autorul mai multor cicluri de lieduri pe versuri de Mihai Eminescu (îndeosebi l. *Se bate miezul nopții*), George Coșbuc, Tudor Arghezi, Maria Banuș, Mihai Beniuc, Mariana Dumitrescu. Creația sa cuprinde zone de investigație variate ca expresie și formă, mergînd de la un lirism reținut pînă la un conținut plin de patos romantic. Gheorghe Dumitrescu, Hilda Jerea, Liviu Comes, Mircea Chiriac, Alexandru Pașcanu, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Ștefan Mangoianu, Sergiu Sarchizov, Laurențiu Profeta, Carmen Petra-Basacopol, Valentin Gheorghiu, Dumitru Capoianu, Zoltan Aladar, Felicia Donceanu, Miriam Marbe, Doru Popovici, Aurel Stroe, Cornel Țăranu, Nicolae Coman etc. sînt nume importante ale școlii românești de compoziție, autori care au îmbogățit creația românească de l.

În încheiere precizăm că în genul de l. nu este obligatorie existența neapărată a unei structuri de l., deși majoritatea lor au la bază variantele de l. expuse anterior. Sînt numeroase l. care din punct de vedere arhitectonic au o formă de rondo sau o structură liberă.

BIBL. Bentoiu Pascal: *Mihail Jora*, rev. „Muzica" nr. 7/1964; Erpf Hermann: *Form und Struktur in der Musik* 1967, pag. 108—110; Konen V.: *Schubert*, Edit. muz., Buc. 1961, pag. 81—147; Mazel, L.: *Stroenie muzîkalnîh proizvedenii*, 1960, pag. 167—227; Popovici Doru: *Muzica românească contemporană*, pag. 105—110; Sydow, A.: *Das Lied*, Gottingen, 1962; Tomescu Vasile: *Paul Constantinescu*, Edit. muz., Buc. 1967, pag. 189—201, 308—310, 446—452.

LOURE (franc.). Dans popular francez, originar din Normandia. Este un dans în tempo rar (*moderato*), de obicei în măsură de $\frac{6}{4}$, cu o formă bipartită*. Denumirea dansului vine de la un vechi instrument popular cu același nume cu care se acompaniau dansatori. A fost introdus în baletele operelor din secolul XVII. În secolele XVII—XVIII l. devine un dans cu o linie melodică bogat ornamentată și variată ritmic și una din părțile suitei preclasice* (Johann Sebastian Bach și Johann Mattheson). L. are de regulă următoarea formulă ritmică de bază:

Un exemplu cunoscut este *Loure* din *Suita franceză* nr. 5 de Johann Sebastian Bach.

M

MADRIGAL (ital., *madrigale* sau *madriale*; lat., *matricale*). Un rol deosebit în dezvoltarea muzicii laice l-a avut apariția **m.** în Italia, în secolul XIV. De la început, într-o formă monodică și cu textul în limba italiană, acest gen a fost repede îndrăgit de melomani. Evoluția de la o singură linie melodică spre scriitura polifonă* la trei, patru, cinci voci dovedește că **m.** a cunoscut o largă răspîndire și apreciere, care depășește cu mult semnificația de cîntec laic cu text italian. **M.** s-a dezvoltat ca un gen opus muzicii religioase, cu text în limba latină. **M.** a avut o tematică foarte largă, reflectînd aspecte de la nelipsitele subiecte de dragoste la imagini din viața cotidiană, dar și de satiră politică. Multe **m.** din secolele XV și XVI au fost scrise pe versurile poeților cunoscuți, Petrarca, Soldanieri etc., și aveau ca particularitate o structură bazată pe alternanța dintre diferite cuplete* (o melodie pe care se cîntau două sau trei strofe de cîte trei versuri) și *rittornello** (o melodie contrastantă ca mișcare și profil față de cuplet). Un mare număr de compozitori italieni, dintre care cităm pe: Pierro da Firenze, Jacobo da Bologna, Nicolo da Perugia și în mod special Francesco Landino (1335—1397), creează **m.** cu o melodică de suflu larg, apropiată uneori de intonația populară, în care se observă prezența terțelor și sextelor paralele, precum și a semicadențelor și a cadențelor finale. Toate aceste elemente constituie, pentru cultura epocii respective, noi cuceriri ce favorizează evoluția artei și a științei muzicale. Dacă în secolul XV se observă o scădere a interesului compozitorilor pentru **m.**, fiind preferate *ballatele**, în secolul XVI se manifestă din nou interesul pentru acest gen. Datorită marilor creatori ai secolului, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, apoi Luca Marenzio, Gesualdo da Venosa și Claudio Monteverdi, **m.** cunoaște o îmbogățire de substanță și structură cu implicații în evoluția sa; devine poem vocal la patru sau cinci voci, cu o formă liberă, alcătuită din una sau mai multe secțiuni. În același timp se poate vorbi (drept concluzie la analizele unor **m.** scrise de compozitorii mai sus citați) de o îmbogățire a expresiei, de trecerea spre o muzică încărcată de emoție, mai variată și contrastantă ca exprimare, și nu de puține ori dramatică. Creația lui Gesualdo da Venosa (1567—1643) constituie un exemplu de înnoire sau mai bine zis de sinteză a diferitelor tendințe, prin prezența suflului dramatic, folosirea unei polifonii mai libere, a unei armonii bogat colorate pe linia cromatismului, introducerea de voci solistice și a acompaniamentului de

orchestră, dînd genului un profil concertant. **M.** s-a extins în multe țări, dar în mod special în Flandra și în Anglia. Trebuie subliniat faptul că în Anglia compozitorii Byrd, Morley, Gibbons, Tomkins au scris **m.** pe versurile lui Shakespeare. Trecînd din nou printr-o perioadă de stagnare — întrucît în secolele XVII și XIX compozitorii preferă alte genuri vocal-instrumentale, ca de ex. cantata*, oratoriul*, opera — , se poate vorbi în secolul nostru de o nouă etapă de afirmare a **m.**, atît la compozitorii din alte țări (Gustav Mahler, Paul Hindemith, Karl Orff), cît și la creatorii români: Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Tudor Ciortea, Sigismund Toduță, Achim Stoia, Wilhelm Berger, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Doru Popovici, Cornel Țăranu, Myriam Marbe, Mihai Moldovan etc.

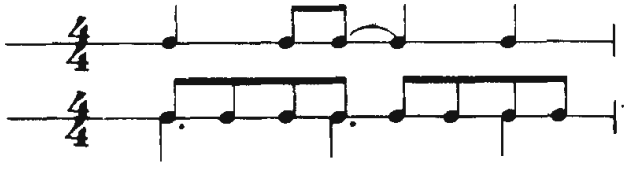
Multe formații corale de renume din lumea întreagă poartă denumirea de *Madrigal*. Corul *Madrigal* din țara noastră, condus de eminentul muzician Marin Constantin, este bine cunoscut și apreciat pe plan mondial datorită multiplelor concerte susținute, participării la festivaluri internaționale de prestigiu, numeroaselor distincții primite în țară și străinătate.

MAESTOSO (ital.). Termen care solicită interpretarea unui fragment sau a unei lucrări cu măreție, prestanță, solemnitate. Uneori i se adaugă și o altă indicație, de tempo, ca de ex.: *andante maestoso* (în tempo rar care se îmbină cu măreția) sau *allegro maestoso* (în tempo mișcat, dar în același timp cu o notă de solemnitate, de măreție).

MALAGUEÑA (span.) Cîntec-dans originar din provincia Malaga (sudul Spaniei), în măsură ternară $\left(\frac{3}{8}\right.$ sau $\left.\frac{3}{4}\right)$. **M.** este un dans mișcat, de perechi, fără figuri obligatorii; de multe ori predomină improvizațiile în mișcările partenerilor. Unul din variantele acestui dans, numit **m.** *del torero*, aduce o notă comică prin subiectul său, și anume, dorința dansatorului — în postura de toreador — de a-și săruta partenera ce își ascunde fața într-un șal.

MAMBO (span.). Dans care a devenit foarte cunoscut în Europa după anul 1955. Face parte din categoria dansurilor sud-ameriacane-cubaneze. Datorită elementelor ritmice (o îmbinare între ritmul de rumbă* și cel de foxtrott*)

42 a



și de culoare (multitudinea și varietatea instrumentelor de percuție) a fost preluat de multe orchestre de muzică ușoară și de Jazz.

MANDOLINATĂ. Denumire dată unei serenade* sau cantonete* italiene acompaniate de mandoline.

MARȘ (germ, *Marsch*; franc., *marche*; ital., *marcia*; de la lat. *marcare* = = a merge). **M.** este un gen muzical la fel de vechi ca și imnul*. Rolul lui a fost dintotdeauna coordonarea mișcărilor unor mase de oameni. În Grecia

M antică, **m.** marca, în tragedii, intrarea şi ieşirea corurilor, acompaniate de instrumente de suflat denumite *aulos*. Ca piesă de sine stătătoare a fost introdus în diferite spectacole încă din secolul XVI sau în suitele preclasice*. Caracteristicile melodice şi ritmice, în măsura $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$ sau, rar, în $\frac{6}{8}$, au constituit elementul principal pentru a mobiliza masele de oameni, pentru a le insufla buna dispoziţie sau a le coordona mersul. Datorită acestei însuşiri esenţiale, **m.** a devenit un factor indispensabil la parăzi, defilări, demonstraţii etc. Există diferite tipuri de **m.** Cel mai răspîndit este **m.** militar cu funcţia sa specifică bine-cunoscută. Multe cîntece patriotice sau chiar imnuri se apropie de genul **m.** Există anumite specii de **m.** care se cîntă în anumite ocazii: de întîmpinare, triumfal, nupţial, funebru. **M.** este un gen larg utilizat de compozitori, şi din muzica clasică au rămas piese — pînă în zilele noastre — modele ale genului, de ex.: *Marşul militar* de Franz Schubert, *Marşul nupţial* de Felix Mendelssohn-Bartholdy (din muzica spectacolului *Visul unei nopţi de vară*), sau cel din opera *Lohengrin* de Richard Wagner, *Marşul triumfal* din opera *Aida* de Verdi, *Marşul funebru* din *Simfonia III „Eroica"* de Ludwig van Beethoven, sau cel din *Sonata pentru pian în si bemol minor* de Frédéric Chopin, sau unul mai puţin cunoscut, dar nu mai puţin inspirat, din *Sonata pentru pian op. 26* de Ludwig van Beethoven.

În linii mari, **m.** are o formă tripartită compusă*, preluînd de la menuet* folosirea, în partea mediană, a trio-ului* ca element de contrast faţă de expunerea iniţială, după care se reia **m.** de la început, conturîndu-se astfel forma:

A	B	A
marş	trio	marş

MASCĂ (engl., *mask*; franc., *masque*; de la lat. *mascus*). În secolele XVI şi XVII în saloanele nobilimii şi la curtea engleză aveau loc manifestări artistice denumite **m.** îndeosebi cu ocazia căsătoriilor. Ele provin din preluarea tradiţiilor populare, la care participanţii la serbări purtau măşti, cîntau şi dansau. Acest gen sincretic conţine o alternanţă de dansuri, mimări, interpretări de piese în cor sau solo, prezentări de măşti şi costume, cu efecte scenice. În acest timp, poeţii citeau piese cu subiecte mitologice, iar în faţa spectatorilor se perindau decoraţii scenografice pline de fast. Punctul culminant al spectacolului îl constituia apariţia actorilor mascaţi în sală care invitau la dans publicul. Manifestările se încheiau printr-un dans general, în care toţi participanţii îşi scoteau măştile. Pentru a da spectacolului de acest gen o notă contrastantă care să sporească interesul, Ben Johnson a introdus divertismente denumite *antimască*. În *antimască* apăreau elemente opuse celor din **m.** În locul zeilor, al eroilor din antichitate, al cavalerilor, apăreau jongleri, bufoni, animale sălbatice. Tot în *antimască* apăreau dansurile groteşti însoţite de strigăte onomatopeice. Mulţi scriitori, poeţi şi muzicieni de vază au creat asemenea spectacole, ceea ce a reprezentat un fapt pozitiv, întrucît au pregătit premisele dezvoltării operei engleze, care se impune în a doua jumătate a secolului XVII cu opera *Didona* şi *Enea* de Henry Purcell. Compozitorii care s-au afirmat prin creaţiile lor în acest gen au fost: Thomas Campion, autor împreună cu Lord Hayes a unor lucrări apreciate de public; John Cooper supranumit Coperario, care introduce ariile strofice şi îmbogăţeşte liniile melodice; francezul Nicholas Lanier, compozitor, pictor, gravor şi medic, precum şi fraţii William şi Henry Lawes, melodişti prin excelenţă, autori de cantate, arii etc. Interesantă este preocuparea acestor compozitori mai mult

pentru linia melodică acompaniată decît pentru o tratare polifonică a pieselor într-o epocă în care polifonia domina. Influența **m.** se observă în lucrări de Henry Purcell și Georg Friedrich Händel.

BIBL.: D e n t, E. J., *Fundations of english opera*, Cambridge 1928; *Encyclopedie de la Musique, Fasquelle*, Paris, 1961, pag. 163—164; G r u b e r, R. I., *Istoria muzicii universale*, vol. I. București, Edit. muzicală, 1961, pag. 385—390; *Larousse de la Musique*, vol. II, Paris 1957, pag. 26—27; R i e m a n n, H., *Musiklexikon*, Sachteil, pag. 547.

MAZURCĂ (pol., *mazur*). Dans de origine poloneză, specific unui grup etnic — mazurii. Melodia este în măsură ternară ($\frac{3}{4}$ sau $\frac{3}{8}$), avînd drept caracteristică mutarea accentelor de pe timpul tare pe timpi slabi.

Din secolul XVII, **m.** se răspîndește în toată Europa; este introdusă în muzica de balet*, în opere* și în muzica instrumentală și orchestrală. Un exemplu cunoscut este *Mazurca* din opera *Halka* de Stanislas Moniuszko. Ca piesă de sine stătătoare este cultivată de compozitorii polonezi, ruși și francezi. Cele mai cunoscute sînt *Mazurcile pentru pian* de Frédéric Chopin.

MEDIANTĂ (lat. *medius* = de mijloc). Termen muzical, introdus în secolul XVII (Ch. Masson, 1694), prin care se definea în sistemul modal major și minor treapta III. Fiind așezată între treptele principale I — tonica (primă) și V — dominanta (cvintă), **m.** (terță) are rolul de determinare a modului respectiv.

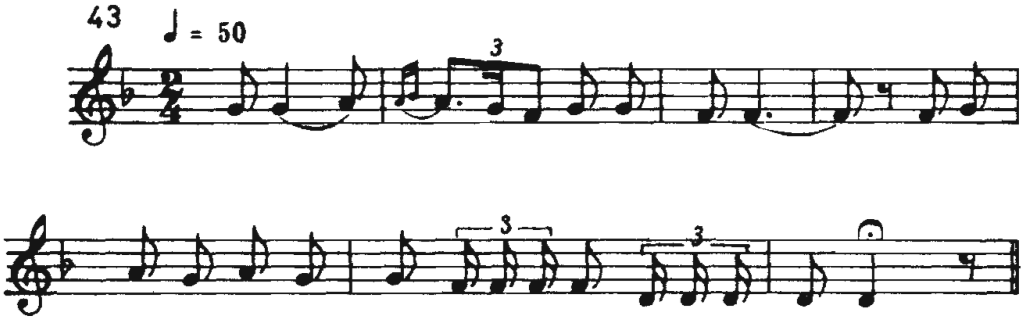
După cum se știe, terța mare față de tonică într-o gamă (tonalitate) este un indiciu de apartenență la modul major. Terța mică, în schimb, precizează apartenența la modul minor. Într-o gamă există două **m.**: *superioară* (tr. III) și *inferioară* (tr. VI). După poziția față de tonică, fiecare din ele împarte cvinta superioară sau inferioară față de tonică, de unde și specificarea respectivă.

MEDIANĂ (PARTE). Într-o formă de lied* tripartită — simplă sau compusă* —, secțiunea a doua (B) poartă denumirea de parte **m.** Dacă în B există mai multe idei muzicale, care sînt subliniate — sau nu — și prin tonalități diferite, secțiunea este totodată grup **m.** Între ideile muzicale din secțiunea A și cele din secțiunea B trebuie să existe un contrast tematic, tonal și uneori de dinamică.

MELISMĂ. Ornamentație care cuprinde mai multe sunete alăturate unui sunet principal. **M.** este folosită frecvent în muzica vocală ca element de îmbogățire a expresiei, îndeosebi în pasajele de coloratură, în vocalize. În muzica instrumentală specifică perioadei Barocului*, întîlnim linii melodice bogat ornamentate cu **m.** În muzica unor popoare — arabi, indieni etc. —, ca și în unele cîntece din Spania și Portugalia, **m.** sînt elemente componente nelipsite din linia melodică.

MELODIE (LINIE MELODICĂ) (grec., *melos* = cîntec). Printre elementele constitutive ale muzicii, **m.** ocupă un loc primordial, indiferent de gen (vocal, instrumental, orchestral) sau formă de expunere (monodică, armonică, polifonică). **M.** este sinonimă cu *linia melodică*, adică raportul de înălțime succesivă a sunetelor (închegate pe baza unui ritm și a unei metrici), care exprimă o stare de spirit sau un conținut specific. Creația populară milenară și cea a muzicii culte (de la preclasici pînă în zilele noastre) constituie o con-

M firmare a celor spuse mai sus. Explicația acestei primordialități constă în capacitatea **m.** de a fi în sine o formă artistică finită, capabilă să redea imagini bogate în sens și expresie. **M.** este de cele mai multe ori principalul factor (subiectiv și obiectiv) ce coordonează și determină desfășurările muzicale, în funcție de ideile și sentimentele umane pe care le vehiculează în ansamblul operei de artă. În multe situații, **m.** se confundă cu însăși muzica. Această constatare devine evidentă în momentul cînd încercăm să determinăm evoluția ei. Printre documentele pe care ni le pune la îndemînă istoria muzicii, găsim un cîntec din perioada societății primitive, cîntat de neamul Vedda (vînători de pădure, citat din *Istoria muzicii universale* de R.I. Gruber, vol. I, Edit. muzicală, 1963, pag. 9). **M.** este extrem de simplă fiind alcătuită numai din două sunete, cu cîteva opriri pe unul din ele. O privire de ansamblu asupra artei muzicale ne dovedește că evoluția **m.** este în strînsă legătură cu dezvoltarea însăși a omului, reflectînd în modalități specifice (de formă și conținut) lungul drum parcurs de omenire. De la primele două-trei sunete pe care oamenii au început să le articuleze în diferite ocazii pînă la crearea de cîntece închegate este o perioadă care se măsoară în secole și milenii, în care se poate observa cum se dezvoltă **m.** și rolul ei preponderent în întreaga desfășurare muzicală. În folclorul nostru există multe cîntece foarte vechi (bocete*, doine*, balade*) în care ambitusul lor este restrîns la cîteva sunete (cvartă, cvintă). Un exemplu de bocet pentru copil, cules în anul 1913 la Mălini (Fălticeni) de către D.G. Kiriac, este concludent în această privință (din culegerea *Cîntece populare românești*, Edit. muzicală, 1960, pag. 176):



Intru-n casă, ies afară,
Inima sloboade pară,
Că m-ai fript la inimioară.
Că bine văd, bine pricep
Că te duci și nu te văd,
Unde tu nu ești cu mine,
Și mă lași ca vai de mine,
Că nu-i lumină de seu
Nici nu-i om din satul meu; etc.

Ambitusul acestui cîntec este de cvintă, iar în alte variante este redus la cvartă.

Pătrunderea elementelor populare în muzica religioasă a favorizat dezvoltarea unor genuri muzicale ca: imnul*, coralul*, motetul*, missa*, cantata*, recviemul* etc. Și mai puternică și concludentă este influența asupra muzicii culte laice, unde opreliștile de ordinul conținutului, izvorîte din natura ideilor textului, nu operau ca în muzica destinată cultului. Prin **m.** de cîntec* și de dans* pe care compozitorii le preiau, le prelucrează, le folosesc intonațiile și

ritmurile specifice pentru a crea noi **m.** în genul respectiv, creația folclorică are poarta deschisă spre creația cultă. Între muzica populară și cea cultă a existat din totdeauna o puternică interferență și influență reciprocă. Baza creației culte o constituie muzica populară, mult mai veche. Această influență s-a manifestat în primul rînd prin **m.** Muzica populară a influențat dezvoltarea polifoniei*, de la faza ei primitivă, *organum** (secolele IX—XI), trecînd apoi la *cantus gemellus**, *faux-bourdon** și apoi la *discant**. În acest interval de timp, pînă în secolul XIV și ulterior, cînd se dezvoltă cele două stiluri ale polifoniei — sever și liber —, **m.** este elementul principal care determină și vitalizează esența muzicii, în suprapunerile liniilor **m.** orizontale. În momentul de trecere de la polifonie la omofonie, **m.** capătă un rol precumpănitor: o voce deține **m.** ca element determinant, iar restul vocilor acompaniază. Diferitele stiluri muzicale pe care le cunoaștem pînă astăzi, specifice perioadelor preclasică, clasică, romantică, impresionistă, contemporană, oferă numeroase ocazii de relevare a varietății de formă și conținut a muzicii în general prin **m.** și a unor modalități de realizare a ei în particular în creațiile compozitorilor reprezentativi pentru fiecare perioadă, ca de ex.: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Johann Strauss, Claude Debussy, Igor Stravinski, Serghei Prokofiev, George Enescu etc. Unele tendințe, apărute în secolul nostru, de renunțare la **m.** duc la sărăcirea esenței muzicii respective, la izolarea autorilor de marile mase de iubitori ai muzicii. În lucrarea *Inițiere în compoziție*, Paul Hindemith scrie: „**M.** este elementul în care specificul personal al compozitorului se poate manifesta în modul cel mai direct și inteligibil" (Edit. muzicală, 1967, pag. 192). Vorbind despre evoluția și profilul **m.** în diferite epoci, este bine să amintim că nu o dată marii compozitori, inclusiv Ludwig van Beethoven, au fost criticați pentru lipsă de ...**m.** Să nu uităm că anumite tipologii noi de **m.** au fost mai greu înțelese și acceptate de iubitorii de muzică, fie ei amatori sau profesioniști. Doar după trecerea unui anumit timp, necesar studierii și mai ales acomodării cu sensurile noi expresive, acestea au fost (sau nu) acceptate. Aceste rînduri nu vor să fie o scuză sau, mai rău, o justificare pentru acele lucrări contemporane lipsite de elementul primordial — **m.** Nicidecum. Credem că analizele atente, audițiile permanente sînt cele mai în măsură să ducă la o justă apreciere asupra existenței sau nu a **m.**, asupra calităților ei și, în ultimă instanță, asupra realizării compoziției în general. Întrucît acest articol nu-și propune o prezentare istorică detaliată a **m.**, prezentăm cîteva aspecte importante legate de clasificarea, profilul și structura **m.** **M.** poate avea un *profil vocal*; în acest caz, ambitusul ei se limitează la registrul specific vocii pentru care a fost realizată. În muzica corală, omofonă sau polifonă, liniile **m.** ale tuturor vocilor conțin desfășurări specifice posibilităților lor de interpretare. **M.** poate avea un *profil instrumental*, cu linia **m.** mai greu de intonat uneori de voce, datorită ambitusului mai mare și a unor caracteristici legate de tehnica instrumentală. Cu toate acestea, unele lucrări scrise pentru instrumente sînt *melodioase, cantabile*, întrucît conțin linii **m.** expresive, bine conturate, posibile de redat vocal. Dezvoltarea *școlilor naționale* (secolul XIX și începutul secolului XX) a dus la o amplă diversificare a muzicii europene. Apărute ca rezultat al luptelor pentru afirmarea libertății, unității și independenței naționale împotriva opresiunii străine, ele au constituit o stavilă în calea pătrunderii cosmopolitismului în artă. Una din preocupările centrale ale muzicienilor din diferite țări a fost

valorificarea tezaurului popular în genuri și forme specifice muzicii culte. În realizarea acestui deziderat, **m.** a fost elementul care a contribuit cel mai mult la deschiderea unor orizonturi noi, care să aducă totodată o notă de originalitate față de ceea ce a existat anterior. Inspirîndu-se din melosul popular, marii compozitori au realizat o muzică cultă bogată în conținut și variată în formă. În acest mod, particularitățile naționale au devenit și element de diferențiere între muzicile diferitelor popoare. Una dintre concluziile ce se pot trage în urma studierii acestei perioade este necesitatea menținerii și dezvoltării elementelor populare ca mijloc eficient de păstrare și afirmare a personalității creatoare a compozitorilor noștri, a întregii școli componistice românești. În cadrul diferitelor școli naționale s-au făcut încercări de a reda în muzică inflexiunile, intonațiile specifice limbii vorbite. Rezultatul a fost apariția unui tip de recitativ* **m.**, foarte divers ca aspect și larg utilizat de compozitori în muzica vocală de toate genurile. Istoria muzicii cunoaște rezultatele la care a ajuns Modest Musorgski în opera *Căsătoria* și efectul pozitiv pe care acest experiment l-a avut în cristalizarea recitativului **m.** din opera *Boris Godunov*. Realizarea unui recitativ **m.** specific a preocupat pe mulți compozitori români. George Enescu în opera *Oedip*, Mihail Jora în lieduri, Paul Constantinescu în *O noapte furtunoasă*, Sabin Drăgoi în *Năpasta*, Gheorghe Dumitrescu în *Ion Vodă cel cumplit* și în diferite oratorii au realizat recitative de o puternică expresie, în care se resimte filonul unic al esenței muzicii românești.

În cele ce urmează dorim să explicăm modul în care se realizează o **m.** Un sunet muzical, oricît de lung, nu devine **m.** decît în cazul în care intră în relații de înălțime și durată cu alte sunete, obținîndu-se în acest fel diferitele intervale între toate notele ce alcătuiesc **m.** respectivă. Trebuie să existe de asemenea o relație *modal-tonală* prin precizarea poziției, atracției sunetelor față de centrul de gravitate al tonicii; de asemenea, o corelație *metro-ritmică* între sunetele componente ale liniei **m.** Cu aceste elemente putem realiza — în în mod teoretic — o **m.** Dar cum să fie ea? Energică, lirică, dramatică? Cum să fie redată: în *forte*, *piano* etc.? Pentru a completa cele de mai sus, trebuie să adăugăm că, în funcție de conținutul respectiv, de esența muzicii pe care o dorim, vom determina elementele amintite mai sus: intervalele, relațiile modal-tonale și metroritmice. Indicațiile de tempo (*andante*, *moderato*, *allegro*, *presto*) și nuanțele (*forte*, *piano*, *crescendo*, *descrescendo* etc.) întregesc profilul **m.** Un rol important în crearea unei **m.**, ca și în realizarea întregii opere muzicale, îl are stabilirea punctului culminant (*ictus*), întrucît aici tensiunea emoțională atinge nivelul cel mai înalt. Punctul culminant este rezultatul unor cumulări cantitative, tensitive, care dau muzicii un farmec deosebit. Fără el, **m.** este lipsită de vitalitate, devine monotonă. Deseori punctul culminant apare în sonorități ample, dar nu este exclus ca el să fie realizat într-o sonoritate redusă, în funcție de caracterul ideii muzicale. Punctul culminant poate fi în contrast vizibil față de desfășurarea anterioară sau ulterioară. Într-o lucrare mai mare pot exista mai multe culminații, care o pregătesc pe cea mai importantă. De obicei, punctul culminant apare la sfîrșitul unei piese muzicale și mai rar la început (vezi prima idee muzicală din piesa nr. 9, *Călărind pe căluțul de lemn*, din albumul *Scene din lumea copiilor* de Robert Schumann). Punctul culminant este cuprins între ceea ce-l pregătește (*preictus*) și ceea ce îi urmează ca relaxare, rezolvare (*postictus*). Cele spuse pînă acum reprezintă doar o privire generală asupra funcției și rolului **m.** în muzică. Înainte de

a încheia articolul dorim să facem o precizare: unii teoreticieni separă noțiunea de **m.** de cele de ritm și metru, chiar dacă nu o fac decît în scop didactic. Cele spuse anterior demonstrează că **m.** nu poate fi separată de ritm, deoarece ritmul este o componentă inseparabilă a sa. Dacă, în scop didactic, se poate extrage schema metro-ritmică a unei **m.** și analizată ca atare, ca și o „extragere" de înălțimi sau intervale componente, **m.** ca formă artistică de expresie nu se va defini fără ritm și metru (durate și accente), deoarece muzica se desfășoară în timp, iar succesiunea de durate naște alternanța accentelor. Chiar și o succesiune de sunete cu valori egale, sau relativ nedeterminate, presupun o relație metro-ritmică. Concluzia care se impune este faptul că atît ritmul cît și metrul sînt componente intrinsece ale **m.**, și nu elemente externe care „se îmbină" cu succesiunea de înălțimi.

MELODRAMĂ (grec., *melos* = cîntec, *drama* = acțiune). 1. În secolele XVII și XVIII s-a dezvoltat un gen artistic care a căpătat denumirea de **m.** Este vorba de un spectacol în care se îmbină principiile dramaturgice propriu-zise cu acompaniamentul muzical. Trebuie spus că, spre deosebire de spectacolul de operă și operetă, în **m.** personajele principale nu cîntă niciodată. Ele vorbesc sau declamă în timp ce orchestra comentează acțiunea dramatică, fie în mod continuu, fie prin scurte intervenții cu caracter de replică. **M.** conțin și intrvenții ale corului sau ale baletului, momente de pantomimă, în care muzica ocupă un rol important. Printre primele și cele mai reușite spectacole de **m.** cităm scenele lirice *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau, reprezentate la Lyon în anul 1770. De asemenea, compozitorul ceh Georg Benda este socotit un clasic al genului, prin lucrările sale într-un act, avînd doar doi actori principali. Se pot cita în continuare **m.** realizate de I. Seyfried (spectacolul *Saul* — 1810), K. G. Reissiger (*Yelva* — 1827) etc. Ceea ce separă **m.** de operă este un lucru de esență, încît unele încercări de a le îmbina au dat greș. Mai degrabă în operetă momentele de **m.** au putut fi mai bine integrate. Dacă analizăm astăzi unele aspecte din viața muzicală a secolului XIX putem afirma că **m.** a căpătat noi valențe prin apariția unor genuri, ca de ex. *ballada**, unde melodiile se îmbinau cu recitări acompaniate de pian sau orchestră (Robert Schumann, Franz Liszt). Sub acest aspect și muzica de scenă scrisă de către Ludwig van Beethoven pentru piesa *Egmont* de Goethe sau alte asemenea realizări pot fi încadrate în unele din variantele de **m. M.** s-a menținut și în zilele noastre; putem cita exemple realizate de Igor Stravinski (*Persèphone* — 1934), Arnold Schönberg (*Ode to Napoleon* — 1942), H. W. Hänze (*Das Wundertheater* — 1948) etc. Totuși **m.** a căpătat o anumită pondere în opere și operete prin dialogurile vorbite și recitările pe fond muzical. 2. În secolul nostru termenul de **m.** este atribuit curent pieselor teatrale cu intervenții muzicale în care uneori se exagerează elementul emoțional dramatic, nu totdeauna suficient de justificat, cu scopul de a impresiona pe spectatori.

MELOPEE (grec.). 1. Noținea de **m.** a apărut în Grecia antică, la Platon, Aristotel, Aristoxene, și semnifica — cu unele diferențe — învățătura despre melodie, legile de bază cu privire la desfășurarea ei, cadrul modal, posibilitățile de variere și ornamentare, de etos etc. Aristoxene, în fundamentarea unor teorii despre muzică, a folosit acest termen cu privire la armonie. Între diferitele tratate de compoziție, apărute în secolele XVI—XVII (H. Baryphonus, M. Mersenne) se acordă o mare importanță **m.** ca artă de construire a melodiei. În epoca noastră, unii teoreticieni au preluat în esență

M această idee, considerînd **m.** sinonimă cu melodismul, sau știința despre melodie. 2. În terminologia contemporană, o altă accepțiune pentru **m.** semnifică o melodie, de cele mai multe ori expusă monodic sau un acompaniament redus ca sonoritate și ansamblu, avînd o desfășurare cursivă de o mare forță emoțională, cu un profund conținut de idei. Partea II din *Sonata pentru violă și violoncel* de Wilhelm Berger și secțiunea II din lucrarea *Omagiu lui Enescu* de Theodor Grigoriu sînt intitulate *Melopee*; Vasile Herman a scris o piesă pentru flaut solo pe care a intitulat-o *Melopee*.

MENUET (franc., *menuet*; ital., *minuetto*). Dans francez de origine populară (provincia Poitou), ce a cunoscut o amplă răspîndire și apreciere de la sfîrșitul secolului XVII și pînă la începutul secolului XIX. La origine, **m.** se dansa cu pași mărunți (*pas menus*), de unde și denumirea. Dansat în provincia Poitou de către o singură pereche, **m.** avea o mișcare lină, oarecum mîndră, sărbătorească. Melodia expresivă, cantabilă, prezența contrastului armonic-modal, mișcarea continuă — nu prea repede —, măsura ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$ au asigurat **m.** o răspîndire și o apreciere atît de mare în rîndurile iubitorilor de muzică, încît Ludovic al XIV-lea, auzind în anul 1653 o compoziție de Jean-Baptiste Lully în genul **m.**, a fost profund impresionat de frumusețea melodiei și de mișcările coregrafice pe care le-a urmărit cu interes. El a cerut ca acest dans să fie cît mai des prezentat la Curte. Ca dans de salon, de Curte, **m.** nu mai este un joc de perechi care se mișcă independent, ci în cadrul ansamblului. Dacă Jean-Baptiste Lully este considerat unul din compozitorii care au dat dansului o formă și un conținut muzical deosebit, compozitorilor Jean-Philippe Rameau și Christoph Willibald Gluck le revine meritul de a-l fi introdus în spectacolele de operă și balet. Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Händel l-au introdus printre dansurile din suita preclasică*, iar Johann Stamitz, în cadrul școlii de la Mannheim, a fixat **m.** ca partea III a unei simfonii*, principiu ce va fi preluat de Joseph Haydn și de Wolfgang Amadeus Mozart, și extins în muzica de cameră pentru lucrările de tipul genului de sonată (ciclu alcătuit din patru mișcări). Cel care va semna sfîrșitul unei tradiții prin care **m.** trebuia inclus în orice ciclu muzical va fi Ludwig van Beethoven, care l-a înlocuit, în *Simfonia II*, cu *scherzo*-ul*. Chiar dacă ulterior Ludwig van Beethoven se mai întoarce la **m.** (*Simfonia VIII*), acesta nu-și mai poate menține aureola de odinioară. Scherzo-ul, mult mai dinamic și potrivit epocii, va pătrunde din ce în ce mai mult în muzica instrumentală și pentru orchestră din secolele XIX și XX. Un amănunt nu lipsit de interes: **m.** din muzica instrumentală și simfonică se cîntă într-un tempo mai mișcat decît cele scrise special pentru spectacolele coregrafice. În ceea ce privește structura, la început **m.** avea o formă bipartită simplă*; ulterior, apărînd un al doilea **m.**, structura se amplifică la tripartită compusă*, prin alternanța lor. Treptat, al doilea **m.** capătă caracteristici contrastante în mai multe direcții. În primul rînd, schimbarea tonalității: **m.** I — tonalitate majoră, **m.** II — omonima minoră, tonalitatea subdominantei sau relativa minoră. În al doilea rînd, tematica: **m.** II are o altă idee muzicală, uneori apropiată de prima variantă, un rol asemănător cu *double**. În sfîrșit, **m.** I este executat de ansamblu, iar **m.** II de soliști, de obicei trei, de unde și-a atras cu timpul denumirea de trio*. Toate aceste elemente de contrast au cerut o rezolvare prin repriză. Astfel, după **m.** II (trio) revine **m.** I, forma amplificîndu-se la tripartită compusă.

Odată forma constituită, trio nu mai trebuia să fie interpretat în mod obligatoriu de trei solişti, sensul fiind sugerat printr-o altă tratare orchestrală, sau printr-n melodie mai suplă, lină. Schema **m.** în structura tripartită compusă este următoarea:

A	B	A
m. I	m. II (trio)	m. I

Şi compozitorii secolului nostru au scris **m.**, mai mult pentru a da o tentă de epocă unor lucrări caracteristice: Maurice Ravel, Serghei Prokofiev, Arnold Schönberg etc.

METRONOM. Aparat care indică tempoul unei piese muzicale, raportînd unitatea de măsură sau de timp la secundă. De la sfîrşitul secolului XVII, cînd au fost concepute aceste aparate, şi pînă în anul 1816, cînd a fost brevetat patentul lui J. M. Mälzel, au existat multe încercări de realizare şi perfecţionare. **M.** lui Mälzel este considerat şi astăzi ca cel mai reuşit şi cel mai comod de mînuit. Este conceput pe sistemul unui ceasornic cu un pendul care prezintă o greutate mobilă. Viteza de pendulare se schimbă în funcţie de locul în care se fixează greutatea mobilă. În spatele pendulului există un cadran cu o scală cu cifre şi indicaţii de tempo, în dreptul cărora trebuie să se fixeze greutatea mobilă pentru a se obţine mişcarea dorită. Oscilaţiile **m.** sînt cuprinse între 40 (indicaţia *grave**) şi 208 (indicaţia *prestissimo**) pe minut. Aparatul mai conţine un clopoţel care sună, din două în două, din trei în trei sau patru, ori şase bătăi, pentru a indica primul timp al măsurii. **M.** nu este folosit numai în domeniul muzicii, ci şi în cel al educaţiei fizice şi în diferite laboratoare de acustică.

MINIATURĂ. Piesă muzicală (vocală, instrumentală, orchestrală) de mică dimensiune. Indiferent de conţinutul muzical — liric, epic, dramatic etc. — ea se structurează de obicei în forme de lied* (monopartit, bipartit, tripartit, tripentapartit), sau preia structuri specifice gîndirii muzicale polifone (invenţiune*, fugatto*, fughetto*, canon* etc.). Greutatea realizării unei miniaturi constă în necesitatea de a spune totul într-o formă cît mai concentrată şi perfect închegată. Dintre lucrările ce se încadrează acestui gen cităm: 12 *Miniaturi pentru pian* de Sabin Drăgoi, *Zece miniaturi pentru pian* de Diamandi Gheciu, 20 *Miniaturi pentru pian* de Liviu Comes, *Patru miniaturi pentru pian* de Szabo Csaba, *Trei miniaturi corale* de Teodor Bratu, *10 Miniaturi pentru orchestră de coarde* de Chilf Nicolae şi *Miniaturi concertante pentru patru suflători şi orchestră* de Aurel Popa.

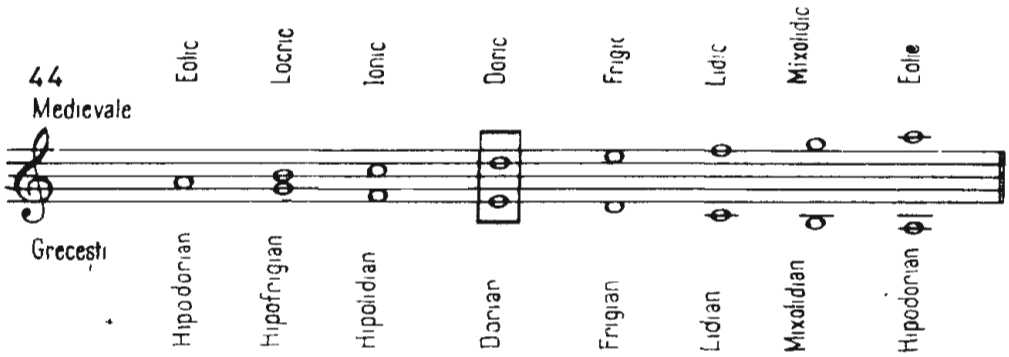
Compuse în anul 1970 şi revăzute un an mai tîrziu, *Miniaturile concertante* alcătuiesc un ciclu de cinci piese contrastante ca expresie şi dinamică ce captează interesul auditorului. Cei patru solişti (corn, flaut, clarinet şi fagot) cîntă în ordinea enunţată, şi doar în miniatura a cincea cîntă împreună. Fluxul muzical se modelează în cinci forme de lied, liber concepute; particularitatea lor constă în modul ingenios în care cadenţele instrumentale — din primele patru mişcări — se asamblează în structurile folosite. Aurel Popa nu evită elementele de culoare, ale modurilor de atac specifice instrumentelor amintite mai sus, dar nici nu le prezintă ca un catalog de mijloace, ci le încadrează organic în contextul muzical. Deşi fiecare instrument expune o linie melodică proprie, se observă o legătură strînsă între tematica celor cinci piese prin folosirea unor motive melodice-ritmice foarte pregnante.

M

MISSĂ (ital., *messa*; franc., *messe*; germ., *Messe*; engl., *mass*; de la lat. — *missa*). Gen muzical cu precădere coral, ce are la bază texte din cultul catolic și, din punct de vedere muzical, variante ale cîntecelor gregoriene*. Dacă la început partea vocală prezentată în slujbele religioase era mai mult monodică*, ulterior, odată cu dezvoltarea polifoniei (secolul XIV), partea corală va conține o scriitură pe mai multe voci. În cadrul **m.**, recitarea rugăciunii se îmbină cu intervenții ale corului, uneori ale soliștilor. Pînă în secolul XV au apărut mai multe tipuri de **m.**, în funcție de sărbătorile cărora le erau destinate, sau de evenimentele care necesitau oficierea lor. Lucrările în care predominau cîntările psalmodice erau interpretate de preoți sau de cîntăreții bisericești profesioniști, iar cele cu caracter imnic* au fost cîntate de toți credincioșii, cărora, ulterior, li s-au alăturat slujitorii cultului și cîntăreții profesioniști. În funcție de momentul sau de cei ce oficiau **m.**, au apărut mai multe variante ale genului: **m.** *in cantu*, cu două tipuri — **m.** *solemnis* și **m.** *cantata* — , **m.** *lecta*, *ordinarium* și *proprium*. Cea mai cunoscută și mai stabilă formă de **m.** este aceea alcătuită din cinci părți, al căror titlu provine din primele cuvinte ale textului comentat. Acestea sînt: *Kyrie eleison* (Doamne miluește), *Gloria* (Slavă), *Credo* (Crezul), *Sanctus* și *Benedictus* (Sfînt și Binecuvîntat) și *Agnus Dei* (Mielul Domnului). După secolul XV, prin lucrările unor compozitori de prestigiu **m.** capătă o diversificare tematică și un aspect monumental. Guillaume de Machault (1300—1377) folosește în **m.** sale și intonații de cîntece populare în locul unor melodii specifice de *cantus firmus**. Dacă pînă la el **m.** erau scrise de obicei la trei voci, el adaugă în mod curent cea de a patra voce. La Guillaume Dufay (1400—1474) liniile melodice capătă o mare pregnanță, îndeosebi cele ale vocii superioare, iar uneori părțile **m.** sînt legate printr-un element tematic comun, respectiv prin folosirea aceluiași *cantus firmus*. Jean de Ockeghem (1430—1496) îmbogățește expresia muzicală a ansamblului printr-o scriitură polifonică de mare rafinament, sau prin introducerea duetelor vocale . Jakobus Obrecht (1450—1505) manifestă în **m.** preferința pentru intonațiile și ritmurile de origine populară. La acești din urmă compozitori scriitura polifonică se amplifică depășind 30 de voci. Josquin des Près (1450—1521), unul dintre cei mai mari compozitori și teoreticieni ai epocii sale, a intrat în conflict cu reprezentanții bisericii pentru că în **m.** sale, ca și în alte lucrări, nu a respectat anumite reguli cu privire la utilizarea modurilor bisericești. El introduce în **m.** și cîntece populare sau melodiii proprii pe lîngă acele *cantus firmus* provenite din muzica gregoriană. De ex., în **m.** *L'homme armé* folosește drept temă un cîntec popular cunoscut al epocii, iar în **m.** *Pangue lingua* — un imn vechi popular. Începînd din secolul XVI compozitorii compun **m.** variate ca tip, inclusiv forme concertante, lărgind ansmablul prin folosirea orchestrei, a corului dublu, a soliștilor și recitatorilor. Datorită acestui factor și mai ales extinderiii părților orchestrale, **m.** este executată în mod curent în sălile de concert, sau chiar în biserică, independent de funcția sa inițială, legată de cult. De-a lungul secolelor, mulți compozitori și-au încercat pana compunînd **m.**: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando Lassus, Giovanni Gabrieli, Girolamo Frescobaldi, Giovanni Battista Pergolesi, Antonio Diabelli, Luigi Cherubini, Johann Sebastian Bach (*Missa* în *si minor* și *Missa brevis*), Woflgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven (*Missa solemnis*), Franz Liszt, Anton Bruckner, Igor Stravinski, Leoš Janacek (*Missa glagolitică*) etc.

MOD (MODAL) (ital., *modo*; franc., *mode*). Sistem de organizare a materialului muzical sonor în scări și game, cuprinzînd o sferă diferită de structura gamelor majore și minore proprii sistemului tonal*. Apariția și formarea unei variate tipologii de **m.** este rezultatul unui lung proces istoric și atestă — într-o formă cît se poate de convingătoare — influența muzicii populare asupra dezvoltării muzicii culte. Faptul că în secolele XIX și XX muzicieni de prestigiu au apelat la diferite structuri **m.** pentru a da un nou impuls creației evidențiază marile resurse pe care le oferă studiul **m.** vechi și noi*. Exemple concludente pot fi identificate în operele compozitorilor din diverse școli naționale din secolele XIX și XX. Nu este vorba doar de o reactualizare a unor vechi moduri antice sau medievale, după cum procedează Carl Orff în cunoscuta sa lucrare *Carmina burana* (1973), ci de realizarea unor sinteze din creația specifică fiecărui popor, așa cum ne-o demonstrează Modest Musorgski, Leoš Janacek, Béla Bartók, George Enescu și mulți alți compozitori, precum și de realizarea unor structuri diatonice sau cromatice proprii, ca acelea ale lui Mihail Glinka, Claude Debussy, Maurice Ravel, Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov, Olivier Messiaen etc. Însăși școala dodecafonică a lui Arnold Schönberg și dezvoltarea ei este bazată pe serializarea totalului cromatic, care în ultimă instanță este o structură modală. În studiul monografic *Moduri și proporții*, publicat în *Studii de muzicologie nr.* 1 (1965), Wilhelm Berger scrie: „În muzică, noțiunea de mod înseamnă structură. Mai precis, structura unei scări de sunete. Structurile reprezintă elemente vii și bogate în sensuri, variate, inepuizabile ca resurse. *Vii*, fiindcă în ele se sintetizează graiul popoarelor; *bogate*, deoarece, folosindu-se de ele, oamenii și-au exprimat ideile și sentimentele; *variate*, întrucît toate culturile și-au format și dezvoltat pe parcursul istoriei structurile proprii, particularizate. Ele s-au afirmat inepuizabile, trasmițîndu-se prin veacuri pînă în zilele noastre, fiind mereu preluate, selectate și variate, extinse chiar pînă la complexitatea unor sisteme". În cele ce urmează ne propunem o succintă expunere în legătură cu apariția și dezvoltarea **m.** În clasificarea lor trebuie să avem în vedere că unele **m.** conțin opt trepte (a opta treaptă este repetarea la octavă a celei dintîi). Prima treaptă — tonica — exercită o atracție asupra celorlalte sunete. În această categorie intră atît **m.** diatonice, cît și cele cromatice, inclusiv majorul și minorul din muzica tonală. Baza sistemului modal este constituită de **m.** medievale (mai întîi grecești): ionic, doric, frigic, lidic, mixolidic, eolic și locric, precum și de variantele acestora obținute prin cromatizarea unor trepte. De asemenea, există **m.** proprii muzicii populare cu mai puține trepte, cum sînt: oligocordiile, scările prepentatonice, pentatonice (pentacordice) și hexacordice. O altă categorie de **m.** sînt cele alcătuite de compozitori, unele dintre ele fiind preluate și de alți autori, iar altele rămînînd doar ca mijloc de expresie unic sau particular folosit în una sau mai multe lucrări. 1. Dezvoltarea modurilor populare scoate în evidență existența a două mari epoci istorice, caracterizate prin două tipuri ce prezintă atît asemănări, cît și deosebiri. Primul a apărut în antichitate, în Grecia, iar al doilea a fost preluat și reconstituit în evul mediu. Una din caracteristicile **m.** antice era mersul lor descendent. Denumirile lor proveneau de la provinciile în care erau mai mult cîntate unul sau altul dintre **m.** (Doria — **m.** doric, Frigia — **m.** frigic etc.) O a doua caracteristică, cu repercusiune directă asupra structurii, este alcătuirea lor din tetracorduri* și felul cum se înlănțuiesc ele; structura tetracordurilor determină structura **m.** Prin alăturarea a două

M tetracorduri identice ca structură sau diferite se alcătuia un **m.** Astfel existau opt **m.** împărțite în două categorii: patru dintre ele erau socotite principale — dorian, frigian, lidian și mixolidian — și patru secundare, această situație vrînd să sublinieze dependența **m.** secundare de cele principale, faptul că apăreau la o cvintă inferioară sau superioară față de cele principale. **M.** construite la o cvintă inferioară purtau prefixul *hipo* (adică *sub* **m.** principal respectiv), iar cele construite la cvintă superioară — prefixul *hiper* (adică *deasupra* **m.** principal respectiv). **M.** secundare aveau rolul de a completa ambitusul* unui **m.** principal. Simetria structurii (alcătuirea din tetracorduri* identice) atrăgea după sine calitatea de **m.** perfect. Din structura neomogenă rezulta un **m.** imperfect. Reproducem mai jos schema **m.** grecești antice și medievale:



Din cele patru **m.** principale, doar **m.** mixolidian era imperfect, întrucît nu păstra simetria în structură (poziția identică a tonurilor și semitonurilor în cele două tetracorduri). O a treia caracteristică, nu mai puțin importantă, este diatonismul* lor. Diferitele cromatizări care pot interveni transformă, **m.** de bază. În momentul în care biserica creștină a preluat și introdus în cultul religios vechile **m.** grecești, se observă o adaptare care modifică unele sensuri inițiale. În *Tratatul de teoria muzicii* de V. Giuleanu și V. Iusceanu (vol. II, pag. 134) se arată că primele teoretizări asupra modurilor medievale aparțin lui Ambrozie din Milano (340—397), care „relatează existența a 4 moduri principale". Trei elemente se pot observa din primul moment: **m.** au un caracter ascendent, sînt numai diatonice (naturale), iar denumirea lor păstrată după cele grecești antice se referă la alte **m.** În cadrul cîntării gregoriene* se vor completa aceste patru **m.** — care s-au considerat autentice — cu încă patru, plagale. **M.** plagal era situat la o cvartă perfectă sub treapta I a celui autentic, și nu la o cvintă, ca în **m.** grecești. Adăugăm că **m.** aveau două sunete cu o funcție deosebită. Primul sunet — *vox finalis* — trebuie să încheie piesa, avînd un rol echivalent cu tonica în muzica tonală. Atît **m.** autentic, cît și cel plagal aveau același *vox finalis*. Al doilea sunet — *tenorul* sau *repercussa* — se afla la cvinta perfectă superioară a lui *vox finalis*, cu excepția sunetelor *si* și *mi*, care erau considerate instabile, și, în consecință, evitate. În asemenea situații se urca *tenorul* cu un sunet. De altfel, din secolul XVII *tenorul* a primit denumirea de dominantă. În **m.** plagal, *repercussa* sau *tenorul* se afla la o terță superioară față de *vox finalis* al modului pereche. Printre teoreticienii care au sistematizat scările medievale și au stabilit funcțiile celor două sunete în **m.** autentic și plagal se află călugărul elvețian Glareanus. În lucrarea sa *Dodekachordon*, tipărită în anul 1547, se află următorul tabel:

GAMA	VOX FINALIS	TENOR SAU REPERCUSSA
1. Protus (re)	re	la
2. Plagius proti (la)	re	fa
3. Deuterus (mi)	mi	do (în loc de si)
4. Plagius deuteri (si)	mi	la
5. Tritus (fa)	fa	do
6. Plagius triti (do)	fa	la
7. Tetrardus (sol)	sol	re
8. Plagius tetrardi (re)	sol	do (în loc de si)
9. Ionius (do)	do	la (în loc de sol)
10. Plagius ionius (sol)	do	re
11. Aeolius (la)	la	fa (în loc de mi)
12. Plagius aeolius (mi)	la	do (în loc de si)

Din acest tabel reiese clar că sunetele *sol*, *mi* și *si* nu sînt folosite ca *tenor* pentru că nu au stabilitate în tetracorduri (mai ușor de înțeles este situația sunetelor *mi* și *si*, care sînt semitonuri față de *fa* și *do*, mai puțin clară însă este poziția față de sunetul *sol*). În ceea ce privește schimbarea denumirii **m.** se crede că această modificare ar fi avut loc în secolele IX și X. Schimbarea principală este explicată de mulți teoreticieni printr-o preluare mecanică a **m.**, neținîndu-se seama că cele *antice* erau *descendente*, și cele *medievale ascendente*. Tratatul de teorie amintit mai sus cuprinde, la pagina 136, o schemă care demonstrează cum s-a ajuns la această modificare. **M.** hipodoric și-a păstrat denumirea și într-un sistem și în celălalt. Adăugăm că în practica muzicală — cultă și populară — au rămas doar **m.** medievale. **M.** plagale s-au emancipat, devenind de sine stătătoare — cu o altă *vox finalis* proprie —, egale în grad cu cele autentice. Astfel au apărut **m.** eolian, ionian și ulterior locrian. Scara diatonică pe *do* conține punctul de plecare al fiecărui **m.** Fiecare din sunetele gamei *do* poate deveni treapta I a unui alt **m.**: pe *do* — *ionian*, pe *re* — dorian, pe *mi* — frigian, pe *fa* — lidian, pe *sol* — mixolidian, pe *la* — eolian și pe *si* — locrian.

M. ionian corespunde ca structură a tonurilor și semitonurilor majorului natural.

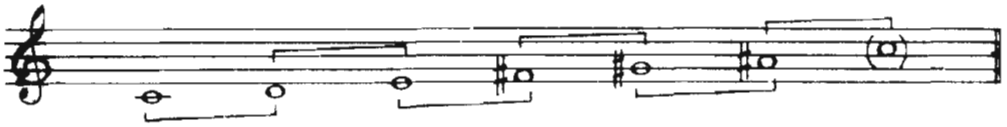
În dorian	semitonurile	apar	între	treptele	II—III	și	VI—VII
În frigian	„	„	„	„	I—II	și	V—VI
În lidian	„	„	„	„	IV—V	și	VII—VIII
În mixolidian	„	„	„	„	III—IV	și	VI—VII
În eolian	„	„	„	„	II—III	și	V—VI
În locrian	„	„	„	„	I—II	și	IV—V

În trecut au existat (și există) teorii care precizează caracterul expresiv (expansiv sau depresiv) al **m.**, în funcție de anumite intervale specifice fiecăruia. Aceasta se explică, de regulă, în comparație cu majorul sau minorul natural. **M.** dorian era considerat, datorită sextei mari față de tonică, expansiv, în timp ce frigianul era apreciat ca fiind depresiv, întrucît are treapta II coborîtă. Prezența cvartei mărite între treptele I—IV în **m.** lidian îi conferă acestuia un caracter mai luminos, expansiv, în timp ce **m.** mixolidian era considerat ca depresiv, întrucît are treapta VII coborîtă. Fără a contesta rolul acestor teorii în decursul istoriei, precizăm că în zilele noastre expresia muzicală nu mai poate fi limitată la două categorii extreme — expansivă și depresivă. Esența muzicii, conținutul ei depinde de ceea ce dorește compozitorul să exprime în contextul muzical. Orice compozitor poate demonstra că **m.** dorian, considerat luminos și expansiv, poate sluji la redarea unei atmosfere muzicale triste, depresive. Dacă în trecut nu se folosea transpunerea unor **m.** pe alte

M sunete (de ex., frigianul pe *fa*, lidianul pe *re* etc.), astăzi se practică frecvent acest sistem. Se observă și predilecția unor compozitori (Paul Constantinescu, Ion și Gheorghe Dumitrescu etc.) de a îmbina tetracorduri din **m.** diferite, sau de a cromatiza anumite trepte. În muzica populară românească, ca și în muzica cultă, se observă frecvent folosirea **m.** cu treapta IV alterată suitor și coborîrea treptelor VII și II. De asemenea, există **m.** cu trepte mobile. În *Sonata III pentru pian și vioară „în caracter românesc"* de George Enescu, în prima măsură expusă de pian se distinge un **m.** eolian cu treptele IV și VII alterate suitor și care pe parcurs este supus unor modificări, în special coborîrea treptei VII. Tema principală din *Sonata în fa diez minor pentru pian* de același compozitor folosește o gamă minoră armonică cu treapta IV alterată suitor. Partea II (*Largo molto cantabile*) a *Sonatei pentru pian op. 21* de Mihail Jora prezintă în secțiunea mediană un **m.** pornind de la *si* în care primul tetracord este format din tonuri întregi (primul tetracord al lidianului), iar tetracordul al doilea provine din minorul armonic (poate fi apreciat și ca al doilea tetracord al unei game lidiene cu treapta VI coborîtă). Muzica populară și cultă românească ne oferă numeroase aspecte de folosire a **m.**, susceptibile a fi analizate și sistematizate. Concluziile respective constituie puncte de plecare în special pentru fundamentarea teoriei și evoluției **m.** în muzica românească. 2. La începutul acestui articol am notat existența **m.** prepentatonice (pentacordice) și heptacordice. **M.** prepentatonice, denumite și sisteme *oligocordice*, cuprind pînă la patru trepte. Acestea pot avea o succesiune treptată sau în salturi. La popoarele primitive, dar în mod special în folclorul copiilor, întîlnim asemenea **m.** Un exemplu concludent îl constituie cîntecul *Melc, melc, codobelc*. Melodia ne înfățișează un **m.** alcătuit din trei sunete — o *tricordie*. Completarea scărilor oligocordice cu noi trepte a dus la apariția modurilor *pentatonice* — o succesiune de cinci sunete grupate în jurul unei terțe, care constituie embrionul. În cazul terței mari, pentatonica cuprinde semitonuri (*hemitonică*); în cazul terței mici, pentatonica nu cuprinde semitonuri (*anhemitonică*). **M.** *pentacordice* conțin cinci sunete treptate, iar cele hexacordice — șase sunete ce se succed treptat. 3. În privința modurilor realizate de compozitorii secolelor XIX și XX, am pomenit la începutul articolului de gamele în tonuri (Mihail Glinka, Claude Debussy, Paul Dukas, Maurice Ravel) sau de cele ce cuprind o succesiune de ton — semiton — ton — — semiton etc. (Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov, Alexandr Skriabin, Igor Stravinski etc.). În muzica românească, precocuparea pentru folosirea **m.** în creațiile de cameră, simfonică și vocal-simfonică constituie o tradiție, și putem cita numeroși compozitori care au adus și aduc serioase contribuții în această direcție: George Enescu, Mihail Jora, Sigismund Toduță, Tudor Ciortea, Zeno Vancea, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Mircea Chiriac, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Cornel Țăranu, Zoltan Aladar, Mihai Moldovan etc. Dorim să subliniem în special contribuția lui Paul Constantinescu la folosirea **m.** bizantine, a îmbinării și cromatizării tetracordurilor din diferite **m.** Wilhelm Berger, coroborînd concluziile deduse din studierea **m.** cu unele deducții trase din folosirea principiului „secțiunii de aur" (*sectio aurea*), precum și a șirurilor matematice ale lui Leonardo Fibonacci, a ajuns la stabilirea unor moduri (12 de bază), larg utilizate în creațiile sale de cameră și simfonice. Anatol Vieru a conceput un sistem **m.** pe baza șirului numerelor prime (vezi rev. *Muzica*, București nr. 8/1968). Autorul formulează astfel scopul urmărit: „Lucrarea urmărește nu numai transmiterea unor mijloace, ci — mai ales — o gîndire nouă asupra muzicii; ea trece

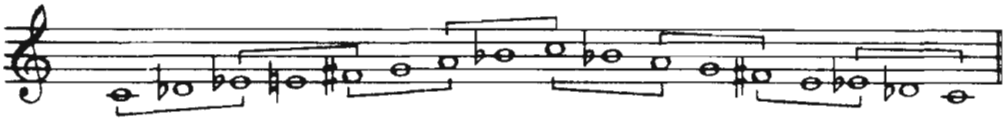
în sfera tehnicii muzicale și generalizează procedee mai vechi muzicale, situîndu-le în legătură directă cu logica și matematica, adică pe tărîmul general al gîndirii omenești. Cu alte cuvinte, ea trece centrul de greutate dintr-un domeniu oarecare special, fie el chiar cel modal, spre aspecte fundamentale ale cunoașterii umane". Olah Tiberiu folosește în *Cantata pe teme ceangăiești* (ca și în alte lucrări) un **m.** de patru sunete, pe care-l transpune în trei variante, obținînd o linie alcătuită din complexul cromatic (12 sunete). Compozitorul al cărui sistem **m.** cunoaște o largă răspîndire și recunoaștere printre muzicienii secolului nostru este Olivier Messiaen. În anul 1944, el publică lucrarea *Technique de mon langage musical*, în care face o amplă expunere a concepțiilor sale teoretice generale și componistice. Olivier Messiaen prezintă— între altele — șapte **m.** cu structurile și posibilitățile lor de transpoziție. Dăm în rezumat esența lor: **M.** I este alcătuit numai din tonuri și conține șase sunete, comportînd două transpoziții complementare. **M.** se împarte în șase grupe de cîte două sunete, al doilea sunet fiind comun cu primul sunet din grupul următor:

45



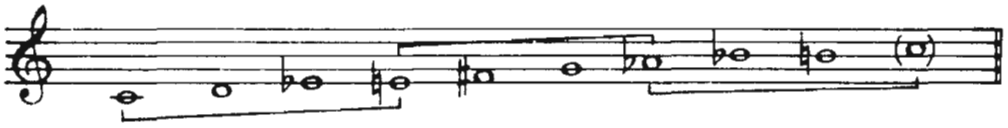
În acest fel, el reconstituie de fapt gama hexatonală (gama prin tonuri). Sunetele comune între grupe constituie o caracteristică generală a sistemului și se extinde asupra celorlalte **m.** **M.** II este format din alternanța semiton — ton și este alcătuit din opt sunete ce comportă trei transpoziții. Se împarte în patru grupe simetrice de cîte trei sunete:

46



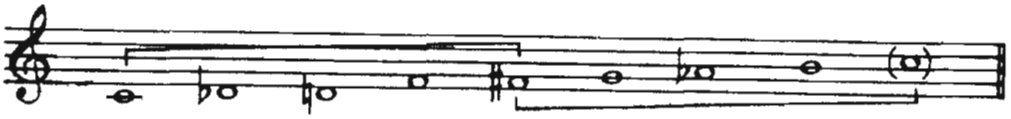
M. III este format din repetarea structurii ton — semiton — semiton și este alcătuit din nouă sunete ce comportă patru transpoziții. **M.** se împarte în trei grupe simetrice de cîte patru sunete:

47



M. IV, V, VI, VII comportă cîte șapte transpoziții fiecare și se împart doar în cîte două grupe. **M.** IV este alcătuit din opt sunete și se axează pe intervalul de cvartă mărită:

48

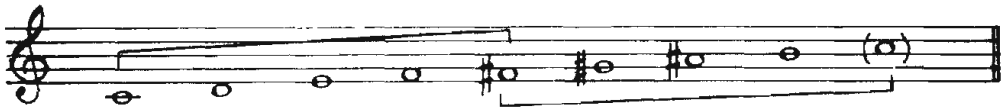


M După cum se poate vedea, fiecare grupă conține trei semitonuri și o terță mică (secundă mărită). Deci relația între trepte este: semiton — semiton — terță mică — semiton. **M.** V este alcătuit din șase sunete, ca și primul, dar relația dintre trepte este alta: semiton — terță mare — semiton.

49

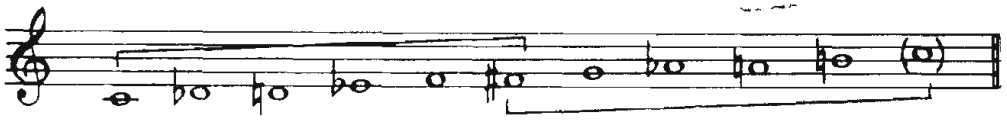
M. VI este alcătuit din opt sunete:

50



Simetria poziției semitonurilor și tonurilor este perfectă în cele două grupe: ton — ton — semiton — semiton. **M.** VII este alcătuit din zece sunete:

51



Fiecare grupă prezintă o excepție (ton între sunetele 4 și 5, respectiv 9 și 10) pentru a conține cele 12 sunete ale gamei cromatice. Relația este: semiton — semiton — semiton — ton — semiton în fiecare grupă.

BIBL. Bentoiu, Pascal. *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*, Rev. Muzica, Buc., nr. 1, 8/1962; Berger, Wilhelm G. *Moduri și proporții*, Rev. Muzica, Buc., nr. 1/1963; Breazul, George. *Oligocordii și stenochordii. Moduri prepentatonice*, Cercetări folclorice, Buc., 1974; Ciobanu, Gheorghe. *Moduri cromatice în muzica populară romanească.* Rev. de folclor, București, Nr. 4/1966; Firca Gheorghe. *Bazele modale ale cromatismului diatonic* Buc., Edit. muz., 1966; Giuleanu Victor și Iusceanu, Victor. *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., Edit. muz., 1962, partea IV — Teoria modurilor, pag. 129—225; Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*, 1944; Sposobin, I. V. *Teoria elementară a muzicii.* Moscova, 1951, cap. XI, pag. 142—157.

MODULAȚIE (lat. *modulatio*). Termenul, foarte frecvent folosit în muzică, definește trecerea dintr-o tonalitate într-alta, prin stabilirea unui nou centru de gravitate tonală. Studiul **m.** constituie unul dintre cele mai importante capitole ale armoniei*. Teoria și tehnica **m.** este rezultatul unui lung proces istoric, fiecare etapă aducînd elemente noi, în funcție de evoluția științei muzicale europene în general și de necesitățile de expresie în special. Realizarea artistică a unei **m.** are drept scop o varietate de expresie, o colorare a liniilor melodice, sau a unor desfășurări muzicale. În același timp, printr-un judicios plan de **m.**, se poate obține o dramatizare și o dinamizare a fluxului muzical. În domeniul formelor muzicale clasice, rolul **m.** este deosebit de important. De ex., în forma de sonată*, puntea* ca și dezvoltarea* sînt dominate de **m.**, unde centrele tonale pasagere se succed unul după altul; datorită instabili-

tăţii tonale, acestea nu pot avea o structură determinată. În dezvoltare se realizează **m.** din cvintă în cvintă, din terţă în terţă sau din ton în ton etc., în funcţie de planul urmărit de compozitor şi uneori de instrumentele pentru care se scrie respectiva lucrare, ţinînd seama de resursele tehnice şi expresive ale acestora, care pot influenţa realizarea unor tipuri diferite de **m.** Dansurile din suita preclasică* — allemanda*, couranta*, giga* — au aproape exclusiv o formă bipartită*. Fiecare secţiune* (A sau B) cuprinde o perioadă desfăşurată* şi în acelaşi timp modulantă sau deschisă. **M.** celei de a doua secţiuni parcurge de regulă drumul tonal invers, în aşa fel încît să se asigure unitatea tonală între începutul şi sfîrşitul piesei. De ex.: prima secţiune începe în tonalitatea *Do* şi modulează la dominanta ei (*Sol*), iar în a doua secţiune se prela noua tonalitate (*Sol*) şi se modulează, pentru a reveni la tonalitatea de bază (*Do*). În formele de lied, planul tonal influenţează determinarea secţiunilor. **M.** apar uneori la sfîrşitul secţiunilor pentru a construi o legătură tonală între ele, care să asigure continuitatea discursului muzical. Pe măsură ce sporeşte complexitatea structurii — formă tripartită compusă*, sonată*, rondo* —, **m.** este mijlocită de punte*, element de structură care utilizează **m.** ca element constitutiv esenţial. De asemenea, într-o invenţiune* sau fugă*, elementul prin care se încheie o expoziţie este **m.** la dominantă (dacă tonalitatea este majoră sau minoră) şi la relativa majoră (dacă tonalitatea este minoră). (Avem în vedere planul tonal al fugilor preclasice). Exemple care să demonstreze rolul **m.** în domeniul formelor muzicale clasice sînt numeroase. Un element esenţial în tehnica **m.** este modul de realizare, domeniul în care măiestria armonică a compozitorului poate găsi un cîmp larg de investigaţie. Sintetizînd numeroasele modalităţi de realizare, le putem asambla în trei grupuri. **M.** *diatonică* cuprinde, ca procedeu curent, înlănţuirea acordurilor din gamele majore şi minore ale sistemului tonal, şi din sistemul modurilor medievale sau populare. Ea este de regulă o **m.** cursivă, datorită prezenţei unui acord* comun, care apare atît în vechea, cît şi în noua tonalitate; de aici denumirea de acord intermediar sau de tranziţie, sau acord pivot. Acesta reprezintă momentul de cumpănă, după care discursul muzical evoluează în noua tonalitate pînă la fixarea ei printr-o cadenţă perfectă. **M.** *cromatică.* Deşi cromatismul apare încă în unele moduri medievale, **m.** cromatică a devenit o cucerire a ştiinţei armonice abia în secolul XIX. Analiza creaţiei wagneriene în special a determinat noi puncte de vedere asupra acordurilor mărite şi micşorate, a dublelor lor funcţii armonice etc. Deşi după unii autori această **m.** se confundă cu acea *melodică-cromatică*, întrucît în cadrul conducerii vocilor apar elemente cromatice — fără existenţa acordului intermediar (comun ambelor tonalităţi ca în **m.** diatonică) —, credem că ea există ca atare (nici o **m.** nu exclude posibilitatea existenţei unor elemente melodice-cromatice) pe parcursul — sau la sfîrşitul — desfăşurării ei, şi, de la Richard Wagner pînă la (şi după) Serghei Prokofiev, putem cita nenumărate exemple de **m.** cromatice. **M.** *enarmonică* porneşte de la enarmonia* sunetelor, acordurilor, tonalităţilor. Ea presupune existenţa acordului comun (intermediar, de tranziţie) care poate fi un acord de septimă de dominantă, de septimă micşorată, mărit sau micşorat, care-şi va schimba funcţia prin interpretarea enarmonică a unor sunete. Tot în sfera **m.** enarmonice intră — în mod impropriu — schimbarea tonalităţii prin enarmonie. De ex.: *do diez* major = *re bemol* major pentru a simplifica scrierea. **M.** *melodică* constituie mai puţin un tip de sine stătător, întrucît celelalte tipuri nu exclud, ci folosesc din plin elementele melodice în realizarea **m.** **M.** melodică presupune, de asemenea, inexistenţa acordului comun

M (de tranziție), iar elementul determinant este constituit de către pregnanța și evidenta expresivitate armonică a acordului noii tonalități. O altă problemă pe care o ridică **m.** este suprafața pe care se realizează. Din acest punct de vedere, **m.** poate fi *pasageră*, în care noua tonalitate nu se menține, lăsînd locul unei noi tonalități sau se reîntoarce la tonalitatea inițială. Punțile, dezvoltările utilizează ca procedeu **m.** pasageră. De regulă, noua tonalitate în care se desfășoară tema a doua a formei de sonată* sau de rondo*, sau secțiunea a doua a formei de lied tripartit compus*, se impune după un șir de **m.** pasagere, dacă trecerea nu se realizează brusc, fără evoluție modulatorie. *Inflexiunea modulatorie* sau *tonală* presupune atingerea unei noi tonalități și întoarcerea înapoi, în mod obligatoriu, spre tonalitatea inițială. În aceste condiții, inflexiunea tonală devine un mijloc coloristic și dinamic, cu rolul de a întări tonalitatea de bază, printr-un element de contrast. Încă din perioada Barocului, inflexiunile tonale spre subdominantă de la sfîrșitul piesei aveau rolul de a spori forța tonalității de bază, fixată prin ultimele cadențe. Cititorul își va pune întrebarea firească: ce deosebire este între o **m.** pasageră care se întoarce în tonalitatea inițială și o inflexiune modulatorie? Delimitarea acestor două ipoteze este trasată de cadență. Inflexiunea nu cadențează în noua tonalitate. **M.** pasageră impune noua tonalitate prin cadență perfectă, chiar dacă pentru puțină vreme. **M.** *definitivă* fixează mai bine noua tonalitate în care s-a modulat, ea devenind stabilă ca centru tonal pentru următoarea desfășurare muzicală, pînă la sfîrșitul piesei, unei părți sau secțiuni. **M.** *bruscă* scurtează drumul străbătut spre noua tonalitate, drum care, de regulă, cere o anumită desfășurare, în care să se impună elementele constitutive noi. **M.** bruscă se poate limita la un singur acord de septimă de dominantă sau micșorată. Un exemplu edificator — ultima parte din *Sonata pentru pian în do minor*-K.V. 457 de Wolfgang Amadeus Mozart. Uneori *saltul tonal* înlănțuie două tonalități fără nici o pregătire. Acest lucru este posibil între două secțiuni ale unei piese. După unii teoreticieni, **m.** reprezintă numai o schimbare de mod, păstrîndu-se tonica, deci trecerea la omonimă; *tonulația* este o schimbare de centru tonal, păstrîndu-se modul; iar *tono*-modulația — o schimbare atît a modului, cît și a centrului tonal. Considerăm aceste teorii (modulație = schimbare de mod, tonulație = trecere într-o altă tonalitate) ca lipsite de bază științifică, întrucît **m.**, pe plan mondial înseamnă, în mod obligatoriu, *schimbarea fundamentalei*, indiferent dacă modul se modifică sau nu. Fără schimbarea centrului tonal (a fundamentalei) nu se poate realiza o modulație.

MOMENT MUZICAL. Piesă instrumentală de mică întindere, care are la bază, de obicei, o formă de lied. Franz Schubert a folosit pentru prima oară această denumire în anul 1828, compunînd un ciclu de piese pentru pian, op. 94, intitulate *Momente muzicale*.

MONODIE (MONODIC) (grec., *monos* = unu și *ode* = cîntec). Prin **m.** se înțelege cîntarea unei melodii fără acompaniement de către unul sau mai multe instrumente, sau de către un grup vocal la unison sau octavă. Cîntarea **m.** este cunoscută din perioada Greciei antice, cînd reprezentarea tragediilor și a comediilor era însoțită de un instrument (aulos, liră) sau de un ansamblu ce cînta la unison sau la octavă. Cîntarea în grup a creat unele ipostaze sonore complexe, datorită diferențelor de registru ale vocilor. **M.** cedează locul primelor manifestări de polifonie*, prin mișcarea paralelă a vocilor (*organum**, *cantus gemellus**). Dezvoltarea polifoniei ajunge în epoca Renașterii la o

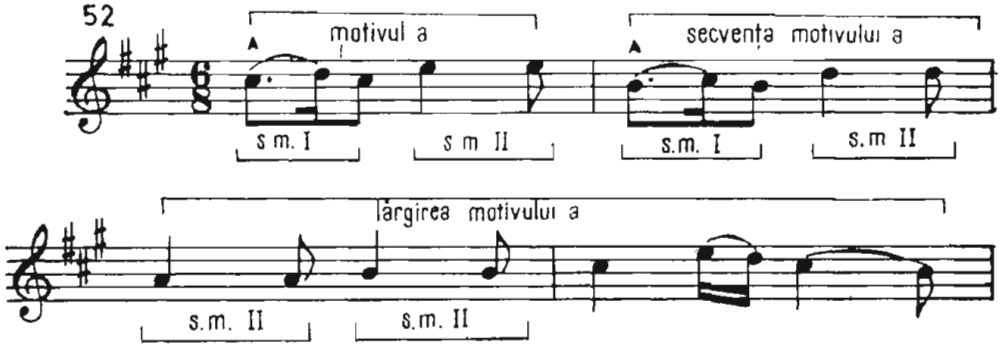
exacerbare a tehnicii de compoziţie, care a dat naştere unei noi tendinţe, ce promovează primatul unei singure melodii. La sfîrşitul secolului XVI şi începutul secolului XVII, în Italia, la Florenţa, cunoscutul grup de oameni de artă reuniţi în *Camerata Fiorentina**, reiau principiul **m.** şi-l dezvoltă în recitativele şi ariile de operă, îmbogăţindu-l bineînţeles şi subordonîndu-i acompaniamentul instrumental, creînd **m.** acompaniată; compozitorii epocii Giulio Caccini, Claudiu Monteverdi au cultivat **m.** acompaniată ca bază pentru crearea operei.

MONTEMATISM (MONOTEMATIC). Prin **m.** se înţelege un principiu componistic după care toate sau aproape toate temele dintr-o lucrare de proporţii, de obicei ciclu (poem simfonic*, simfonie*, concert* sonată*, cvartet*), derivă dintr-un singur nucleu tematic. Poemul simfonic *Preludiile* de Franz Liszt, *Simfonia în re minor* de César Franck, *Concertul pentu pian şi orchestră* de Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov sînt cîteva exemple concludente. **M.** nu trebuie confundat cu practica obişnuită din lucrările ciclice — sonată, simfonie — de a face ca temele să circule dintr-o parte într-alta. De asemenea, există o mare deosebire — ca sens şi practică — între **m.** şi monotematic. Termenul monotematic se foloseşte pentru a preciza o lucrare ce are la bază o singură temă, ca de exemplu un ciclu de variaţiuni*, o fugă* cu un singur subiect, o sonată de tip preclasic cu o singură temă etc.

MOTET (ital., *motetto*; franc. şi engl., *motet*; de la franc. *mot* = cuvînt). **M.** a apărut în Franţa în secolele XIII şi XIV, prin transformarea *conductus*-ului*. Acesta era un gen polifonic,vocal, interpretat la diferite procesiuni şi totodată cîntec de pahar foarte popular în secolul XII. Melodia sa simplă susţinea un text unic în formă strofică, în limba latină. Toate vocile evoluau în acelaşi ritm. În momentul cînd una dintre voci a purtat un alt text, **m.** s-a definit ca un nou gen vocal polifonic. Numărul de voci la care se scria **m.** era variabil. De obicei, vocea gravă, denumită şi *tenor* (susţinător), prezenta o temă cu text religios, iar celelalte, texte cu caracter laic. Iată că **m.** îşi face apariţia într-o manieră originală, întrucît coexistă în aceeaşi piesă două texte diferite în conţinut — unul laic şi unul religios — şi, în acelaşi timp, se cîntă în două limbi diferite: textul laic în limba franceză, iar cel religios în limba latină. Situaţia aceasta n-a putut dura mult timp, întrucît biserica s-a opus continuării **m.** în forma sa iniţială, apreciată ca fiind vulgară. Edictul din anul 1322 al Papei Ioan al XXII-lea a pus capăt, în principiu, acestei practici. Unificarea textului — prin revenirea la textul latin — începe să se desăvîrşească abia în secolele XIV—XV, în lucrările lui Guillaume de Machault, Jean de Okeghem, Jakobus Obrecht etc. Pînă în secolele respective, **m.** continuă să fie scris de compozitori folosind texte laice cu subiecte de dragoste, relatînd întîmplări şi preocupări cotidiene. Caracterul laic este întărit de intonaţiile specifice cîntecelor şi dansurilor populare. Toate aceste elemente îndreptăţesc reluarea unei vechi păreri, după care, la origine, **m.** a fost *primul gen polifonic laic scris*. Dacă la început **m.** se desfăşura pe un ritm egal pentru toate vocile — consecinţă a preluării de la *conductus* şi din practica trubadurilor şi trouverilor a unor formule uniforme — ,curînd apare şi varietatea ritmică, declamaţia. Vocea superioară prezintă textul şi melodia laică (uneori două voci prezintă acest text). În acelaşi timp, încep să apară în **m.** elementele cromatice, imitaţiile, tendinţa spre cadenţare şi fixare a modului major, mersul vocilor în mişcare paralelă de terţă şi sextă, cu sprijinul pe cvartă, cvintă

M și octavă. Nu puține sînt cazurile cînd tenorul prezintă, în limba latină, o temă cu caracter laic. În epoca Renașterii, cu toate restricțiile Bisericii catolice, mulți compozitori au introdus elemente intonaționale populare în **m.**, creînd o mare diversitate vocal — polifonă. Ne referim în primul rînd la Guillaume Dufay (1400—1474), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594) Orlando di Lasso (1532—1594). Ca structură, **m.** se împarte în 2-3 secțiuni, în funcție de text, iar scriitura este *a cappella**. În secolul XVI, **m.**, devine unul dintre genurile preferate ale compozitorilor de muzică religioasă. Structura ansamblului este foarte diferită, de la 2 voci la 16, dar majoritatea pieselor sînt compuse pentru 4—5 voci. Imitația este elementul precumpănitor de tehnică componistică, întrucît fiecărui cuvînt îi va corespunde un element tematic (motiv*), ce va fi preluat de celelalte voci și amplificat prin folosirea acestui procedeu polifonic. Între compozitorii reputați ai secolului XVI, în creația de motet, cităm pe Josquin des Prés (1445—1521), Antonio Gabrieli (1510—1586), Giovanni Gabrieli (1557—1612). În secolul XVII, **m.** cunoaște în Franța o împărțire în două variante: **m.** *mic*, scris pentru două, trei voci, *a cappella*, și **m.** *mare*, conceput pentru cor la care se adaugă soliști și formații instrumentale. Forma concertantă a **m.** a cunoscut o amplă răspîndure în multe țări (Germania, Austria, Anglia etc.), pînă în secolul XIX inclusiv. Ne referim la **m.** compuse de Philippe du Mont, Jean Baptiste Lully, Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Luigi Cherubini, Franz Liszt, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Max Reger etc. În secolul XX, interesul pentru acest gen și în special pentru **m.** concertant scade. Compozitorii preferă genurile vocal-simfonice, care le oferă mai multe și variate posibilități de expresie, ca de pildă: cantata*, oratoriul* etc.

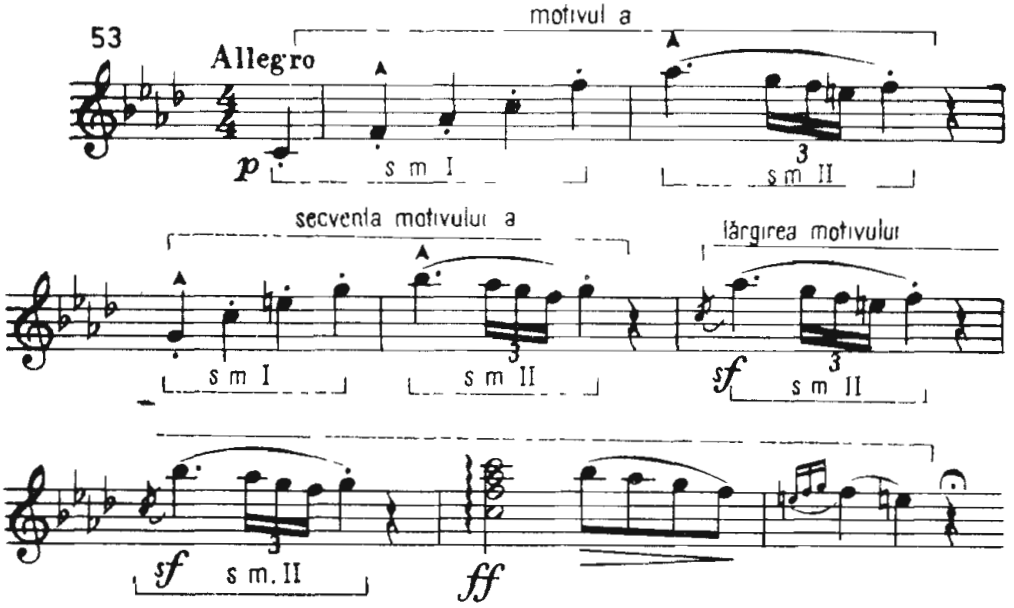
MOTIV. Înțelegera și deteminarea exactă a unuia sau a mai multor **m.** din contextul muzical poate influiența descifrarea sensului și a formei unui fragment sau a unei desfășurări mai ample. Datorită rolului deosebit pe care îl are — sau îl poate avea — în muzică, **m.** a devenit obiectul unui studiu atent din partea teoreticienilor, în scopul de a defini și de a-i preciza rolul practic în desfășurarea muzicală. Dacă în general toreticienii sînt de acord că **m.** este cea mai mică unitate melodico-ritmică a unei idei muzicale, cu un profil și un sens propriu, suficient de pregnant pentru a putea fi recunoscut pe parcursul unei desfășurări, asupra recunoașterii și determinării unui **m.** din punct de vedere practic, există divergențe de părei. După unii teoreticieni, **m.** trebuie să conțină *un accent metric principal* în desfășurarea sa. De ex., *Sonata pentru pian în la major* K.V. 331 de Wolfgang Amadeus Mozart:



 După alți teoreticieni, **m.** trebuie să conțină *două accente metrice principale.*

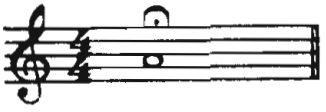
De ex., prima parte din *Sonata pentru pian în fa minor op. 2, nr. 1* de Ludwig van Bethoven:

53



În ultimii ani, un alt punct de vedere încearcă să elimine disputele în legătură cu determinarea **m.** după numărul accentelor principale; se consideră că se poate renunţa la acest principiu în recunoaşterea **m.** ca atare, rămînînd doar la ceea ce, din punct de vedere general, este unanim acceptat: cea mai mică şi pregnantă unitate melodico-ritmică a unei idei muzicale. Acest punct de vedere lasă un cîmp larg de manifestare elementului subiectiv, fiind lipsit de un element concret de determinare a **m.** Dacă unuia sau altuia dintre muzicienii se va părea că elementul melodico-ritmic nu este „suficient" de reliefat, el poate fi ignorat ca **m.**, deşi în practică acesta există ca atare. Să revenim la primele două puncte de vedere. Din cele două exemple de mai sus, cît şi din analiza unor nenumărate lucrări, în special din literatura muzicală clasică, constatăm că în realitate există **m.** atît cu unul, cît şi cu două accente principale. Adepţii teoriilor în discuţie, conştienţi de această realitate obiectivă, au simţit necesitatea completării teoriilor enunţate mai sus. Primii afirmă că uneori **m.** — ca excepţie — poate să conţină două accente principale; de fapt ei acceptă, ca un caz particular, punctul de vedere al celorlalţi. Ceilalţi propun împărţirea **m.** în două submotive (celule*). Dar precum se vede în primul exemplu dat — *Sonata pentru pian* de Wolfgang Amadeus Mozart — şi **m.** cu un singur accent principal se poate împărţi în două submotive. Iată cadrul şi limitele acestor două puncte de vedere. În ceea ce ne priveşte, considerăm că există în practica muzicală **m.** care conţin un accent principal, şi altele cu două accente principale. Delimitarea lor este dată în funcţie de conţinutul şi de contextul muzical respectiv. Dorim să precizăm că un simplu sunet, oricît de lung ar fi, nu poate constitui un **m.** sau submotiv. El trebuie să fie raportat, melodic, şi ritmic, la un alt subiect, eventual chiar de aceeaşi înălţime. De ex., sunetul *la*:

54



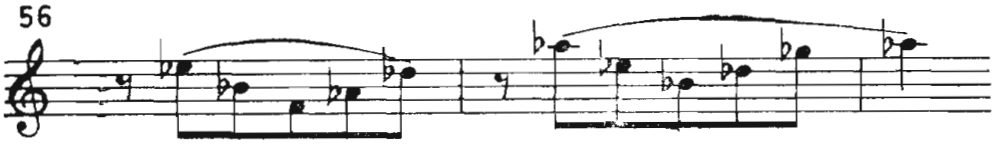
Moricît ar fi prelungit nu poate constitui un **m.** În momentul cînd va fi pus în raport cu alte sunete, în felul următor:

55 a

55 b

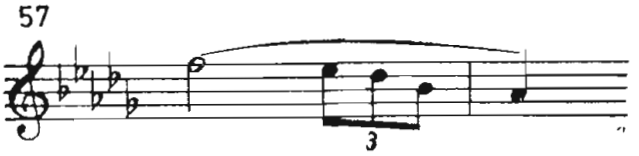
el capătă un sens muzical incipient. De asemenea, trebuie să avem în vedere că un motiv nu poate să comporte *mai mult de două accente principale.* Cu trei sau patru accente principale fragmentul respectiv se transformă în frază muzicală*. Se pune firesc întrebarea: ce delimitează un **m.** de un submotiv sau de o celulă? Între aceste două categorii, granițele nu sînt întotdeauna foarte precise. Submotivul poate intra în diferite combinații, prin varieri sau îmbinări, cu alte submotive pentru a alcătui un **m.** Submotivul este însă lipsit de un profil melodic-ritmic evidențiat, el nu are acel sens muzical foarte bine precizat care să-l definească și să-l impună atenției. Lungimea nu este întotdeauna cel mai bun indiciu: de ex., binecunoscutul **m.** din *Simfonia V, „a destinului"*, de Ludwig van Beethoven nu conține decît patru sunete. El este totuși **m.**, și nu celulă. Pregnanța și personalitatea sa de **m.** nu poate fi pusă în discuție. Nu trebuie să privim **m.** ca un element absolut indispensabil unei alcătuiri muzicale, ca un fel de panaceu universal în alcătuirea melodiilor*, frazelor* sau perioadelor*. Există linii melodice cantabile (în mișcările lente îndeosebi) cu predominarea valorilor mari de note (note întregi, doimi) unde împărțirea ideii muzicale în **m.** este greu de realizat. În asemenea situații — în studiul formelor muzicale — nu se recomandă fragmentarea forțată a discursului muzical. Avînd în vedere rolul deosebit, expresiv și dinamic, pe care-l poate avea **m.** în cadrul unor desfășurări muzicale, se impune analiza procedeelor prin care acesta este transformat. Din mulțimea aspectelor pe care le poate lua un **m.** în practica compoziției, se impune o sinteză, care scoate în evidență existența a șase procedee principale de prelucrare. a) *Repetarea și secvențarea* **m.** În muzica populară, ușoară și în genurile mai evoluate se întîlnește frecvent acest procedeu. Trebuie făcută distincția între *repetarea identică* pe aceeași treaptă, care de fapt nu aduce nimic nou și nu poate avea decît rolul de a impune o formulă melodico-ritmică inițială, și *secvențarea*, care presupune repetarea unui **m.** pe o altă treaptă. Secvențarea poate fi *liberă*, cînd nu se respectă întocmai intervalele **m.** din punct de vedere cantitaiv și calitativ (a se vedea secvența **m.** a din exemplul dat — *Sonata pentru pian în fa minor* de Ludwig van Beethoven).Secvențarea *strictă* impune ca repetarea **m.** pe o altă treaptă să respecte cantitativ și calitativ intervalele existente din **m.** de bază. Partea I din *Sonata pentru clarinet și pian* de Ștefan Niculescu conține un astfel de exemplu:

56

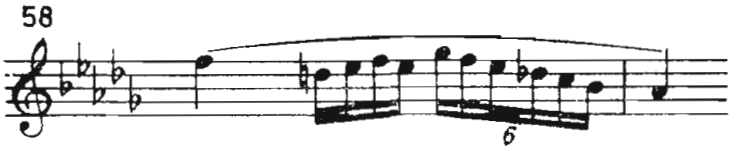


b) *Varierea* **m.** Distingem trei direcții pe care se poate realiza varierea **m.** În primul rînd varierea sa *ornamentală.* Prin acest procedeu se urmărește o îmbogățire (variere) a liniei melodice prin adăugarea broderiilor, notelor

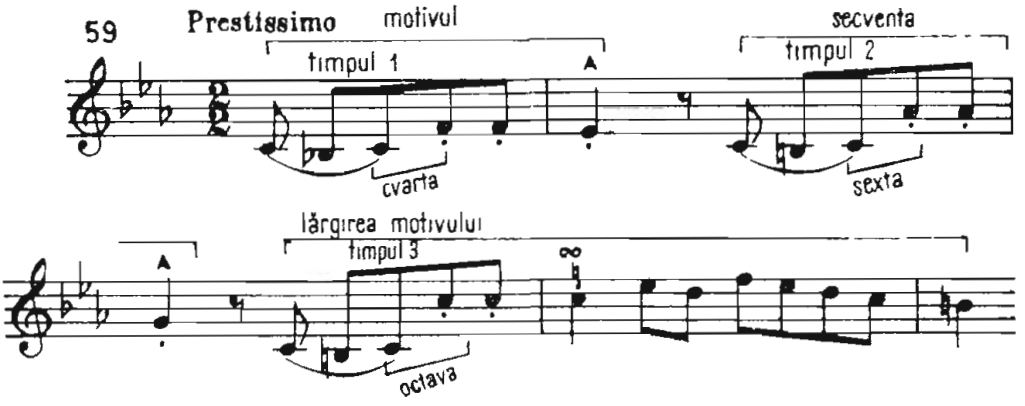
de pasaj sau a altor ornamente. În creația lui Frédéric Chopin găsim nenumărate exemple de varieri ornamentale. Reproducem un exemplu de variere ornamentală a unui **m.** din *Poloneza pentru pian op.* 26, *nr, 1* (începutul părții mediene*). **M.** în prima expunere:



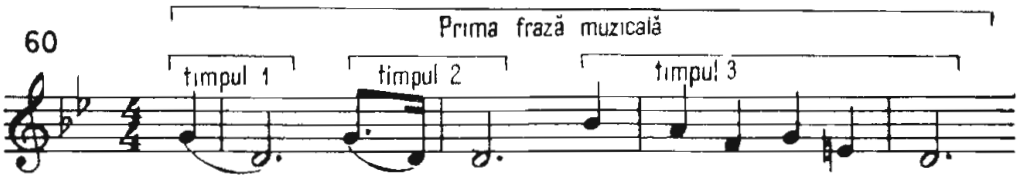
M. la reluarea ideii:



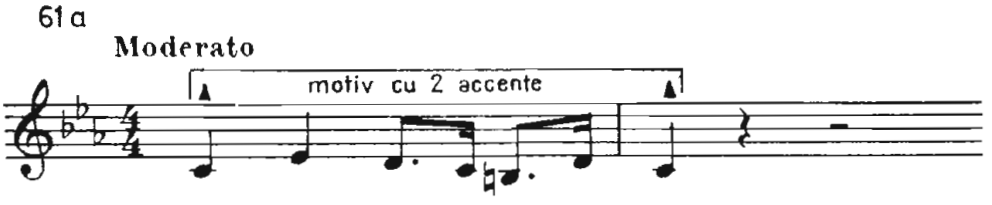
M. poate fi variat prin modificarea unor intervale, așa cum se poate observa în tema finalului din *Sonata pentru pian în do minor op. 10, nr. 1* de Ludwig van Bethoven. **M.** (cu un singur accent) se repetă de două ori, dar de fiecare dată un interval se amplifică, de la cvartă la sextă și apoi la octavă:



În fine, varierea se poate realiza prin modificarea unor valori de note, în cadrul repetărilor și secvențărilor libere. Un exemplu, din *Albumul pentru tineret* (*Cîntecul marinarilor*) de Robert Schumann:

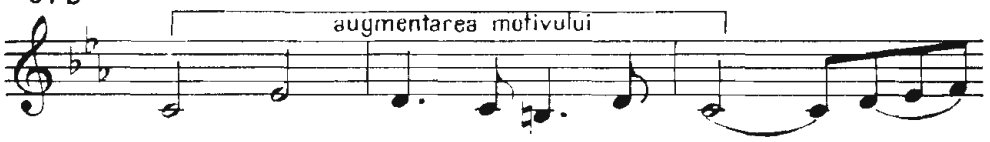


c) *Lărgirea* **m.** Acest procedeu se poate obține pe două căi. 1. Prin *augmentare*, adică mărirea valorilor:



M

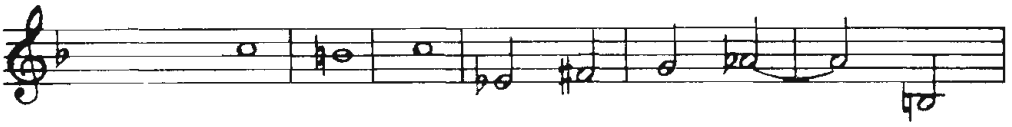
61 b



M. de mai sus conţine două accente principale este luat din partea II a *Suitei pentru vioară* de A. Georgescu. Apare apoi augmentat, în valori duble, în cadrul reprizei. În *Sonata II pentru pian şi vioară* de George Enescu găsim un interesant exemplu de augmentare, care uneşte, din punct de vedere tematic, prima şi ultima parte; este un exemplu concludent de formă ciclică*. Tema principală din partea I apare în final în valori mărite (păstrîndu-se strict cantiatea şi calitatea intervalelor):

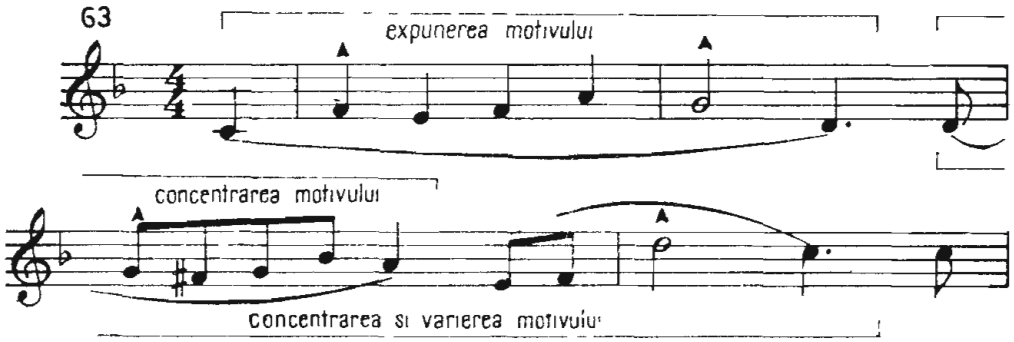
62 a

62 b

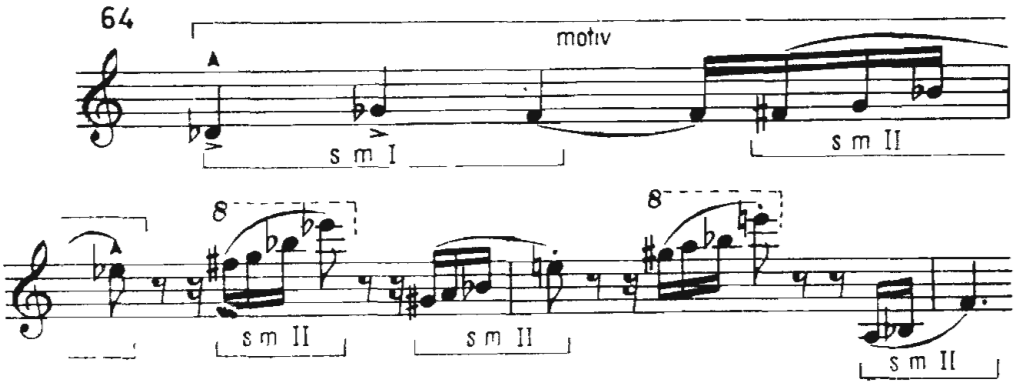


Lărgirea **m.** prin augmentare este un procedeu folosit cu precădere de compozitori în cadrul stilului polifon: Johann Sebastian Bach, César Franck, Anton Bruckner etc. 2. *Lărgirea tematică* a **m.** este un procedeu clasic, ce are în vedere o lărgire a conţinutului, şi, implicit, a expresiei muzicale. Analizînd creaţia marilor muzicieni clasici, s-a observat că ei,de regulă, nu repetau un motiv în forma sa iniţială. Repetarea unui **m.** întocmai, fără modificări, constituie un pericol de monotonie, pericol de care clasicii erau perfect conştienţi. Iată de ce ei, după expunerea unui **m.**, îl repetă variat; de cele mai multe ori îl secvenţează, iar a treia oară îl amplifică utilizînd lărgirea. Acest procedeu de tratare a **m.**, atît de frecvent folosit în muzica clasică, l-a determinat pe Leonard Bernstein să considere că într-o frază* (propoziţiunea) muzicală alcătuită din **m.** există trei *timpi*: expunerea **m.** reprezintă primul timp, varierea sau secvenţarea reprezintă timpul 2, lărgirea **m.** reprezintă timpul 3. Bineînţeles că nu toate frazele sînt construite după această tehnică. Pentru a ilustra acest punct de vedere, nu lipsit de o largă contingenţă cu realitatea, am ales în acest articol patru fraze muzicale (din sonatele pentru pian de Wolfgang Amadeus Mozart şi Ludwig van Beethoven, precum şi exemplul din Robert Schumann) care demonstrează fără echivoc ideea lărgirii tematice a **m.** Să comparăm primele trei exemple. La Wolfgang Amadeus Mozart **m.** (cu un singur accent principal) apare a doua oară secvenţat, iar a treia oară, datorită lărgirii tematice, se extinde pe două măsuri. La Ludwig van Beethoven, în *Sonata op. 2 nr. 1*, **m.** are două accente principale; după secvenţare, lărgirea se extinde în aceeaşi proporţie pe patru măsuri. Şi exemplul din Robert Schumann respectă aceeaşi regulă de prelucrare. Din exemplele de mai sus se poate observa un echilibru ce se stabileşte în alcătuirea frazei, respectiv între expunerea **m.** şi secvenţarea lui, de o parte, şi lărgirea moti-

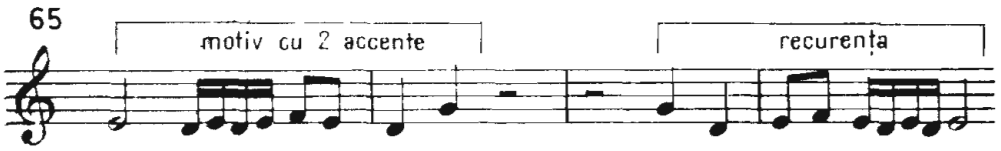
vică, pe de altă parte. d) *Concentrarea* **m.** este un procedeu invers celui anterior, al augmentării, și se obține prin micșorarea valorilor de note:



Acest fragment, dintr-un cîntec al compozitorului S. Ștefănescu, conține expunerea **m.** 1 (cu două accente principale), după care urmează secvențarea lui liberă — **m.** 2— realizată prin concentrarea valorilor din primul **m.**, conținînd acum doar un singur accent principal. e) *Divizarea* **m.** Acest procedeu presupune împărțirea **m.** în două submotive sau celule. De regulă, unul din submotive capătă o pondere mai mare, și devine elementul de bază ce generează desfășurarea muzicală. În exemplele din sonatele pentru pian de Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven (op. 2, nr. 1), prezentate la începutul articolului, lărgirea este realizată prin divizarea motivică. Încă un exemplu concludent din muzica contemporană — partea III, *Allegro*, din *Sonata pentru pian* de Mauriciu Vescan. Divizarea motivică rezultă din prelucrarea celui de al doilea submotiv:

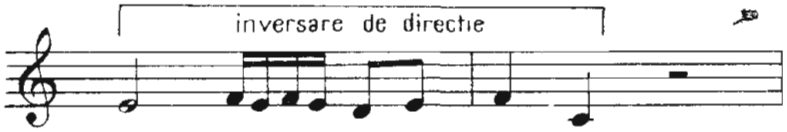


Divizarea **m.** este un procedeu care dinamizează în mod deosebit desfășurarea muzicală; ea este utilizată cu predilecție de compozitorii clasici (îndeosebi de Ludwig van Beethoven) în punți și dezvoltări, constituind baza a ceea ce în teoria și practica compoziției este cunoscut sub numele de travaliu* tematic. f) *Inversarea* **m.**, procedeu folosit de regulă în muzica polifonă, poate fi recurentă* (reproducerea lui de la coadă la cap — în oglindă verticală):



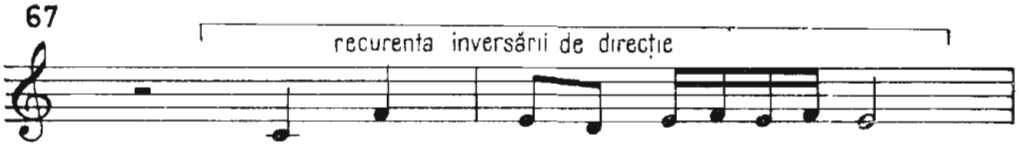
M sau de direcție (în oglindă orizontală) — sensul intervalelor este schimbat, cele ascendente devin descendente și invers, pornind de la același sunet:

66



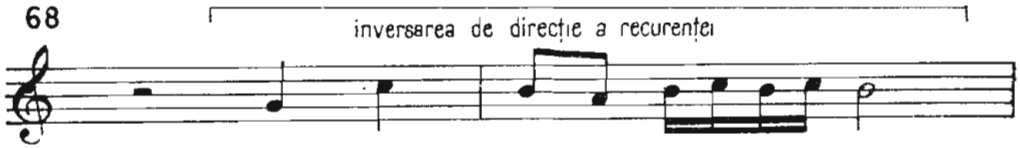
Aceste două practici pot fi îmbinate, în sensul că inversarea de direcție poate fi și ea supusă recurenței:

67



tot așa cum recurența **m.** poate fi și ea prezentată în inversare de direcție:

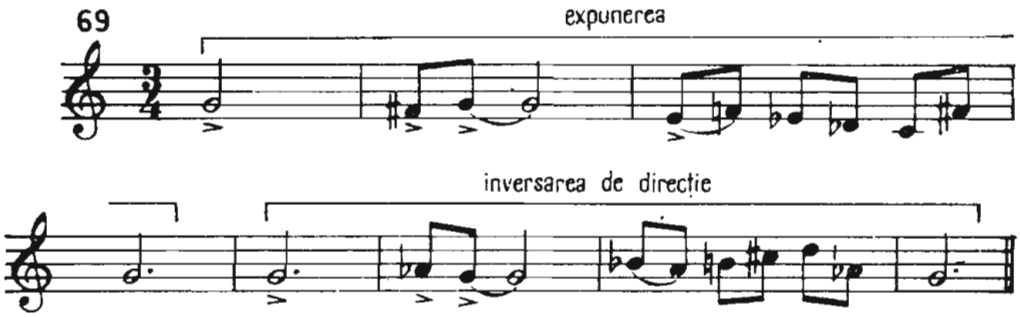
68



Aceste procedee, specifice muzicii polifonice*, în care compozitorii Barocului* au excelat, au fost preluate de compozitorii contemporani și au devenit reguli fundamentale în tratarea seriei*.

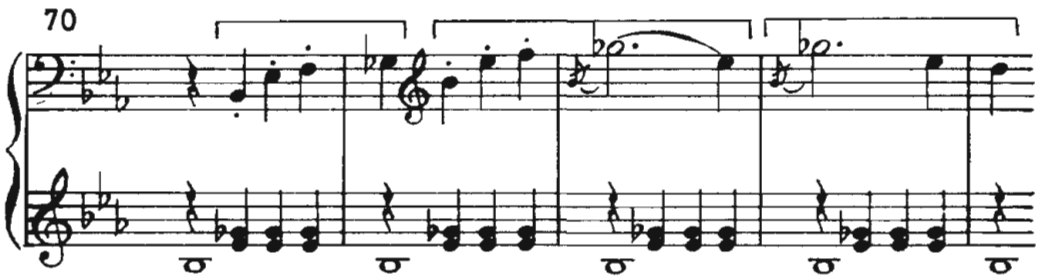
Iată un exemplu de inversare de direcție în partea I a *Cvartetului de coarde nr. 1* de Anatol Vieru:

69

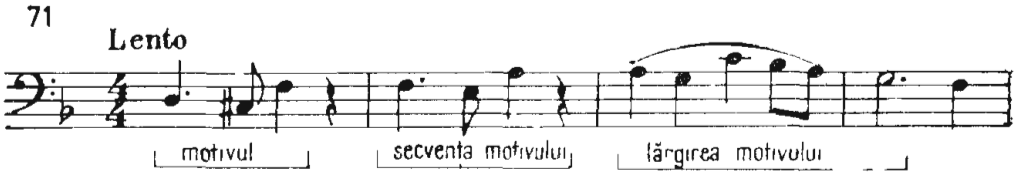


În afara acestor șase procedee principale (care se pot îmbina între ele) există și posibilitatea *varierii registrelor*, în sensul că un **m.**, sau mai multe, poate fi expus pe rînd în diferite registre, obținîndu-se astfel o varietate a sonorității. Un exemplu cunoscut este începutul temei secundare din prima parte a *Sonatei pentru pian „Patetica"*, op. 13, de Ludwig van Beethoven:

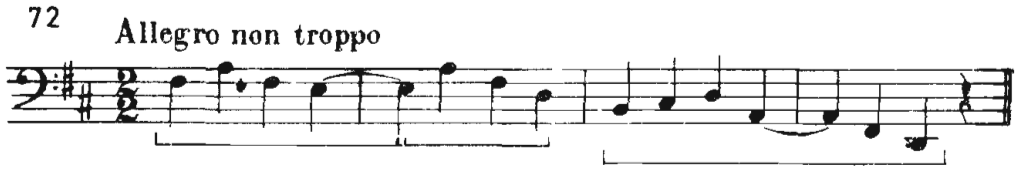
70



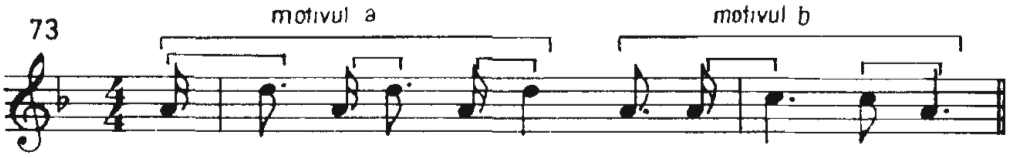
Schimbarea profilului melodico-ritmic este o modificare cu implicații și posibilități nelimitate în transformarea **m.** În introducerea *Simfoniei în re minor* de César Franck, melodia primei fraze generează majoritatea temelor din această lucrare. Iată începutul *Simfoniei*:



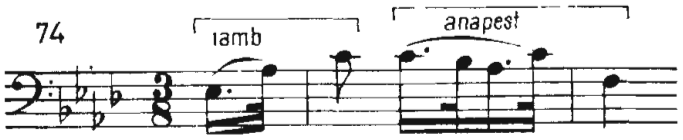
și transformarea la care s-a ajuns în tema principală din *Final*:



Ultima problemă pe care o expunem este paralela ce se poate face între aspectul metro-ritmic al **m.** și elementele de prozodie ale versului antic (picioarele metricii). Pornind de la constatarea ca unele **m.** încep cu anacruză sau cruzic (cu sunetul accentuat), în muzica vocală și în special în folclor se fac referiri la tipurile de **m.** legate îndeosebi de picioarele metrice ale textului. Dintre elementele preluate de muzică constatăm că cele mai des întîlnite sînt **m.** structurate după caracteristicile iambului, anapestului, troheului, dactilului și amfibrahului. 1. **M.** *iamb*. Iambul este o unitate metrică compusă din două silabe, dintre care prima este neaccentuată iar a doua — accentuată. „Tradusă" în muzică, această caracteristică obligă la existența unui **m.** cu un singur accent metric principal, precedat de o anacruză. Cîteva exemple — prima frază din cîntecul *Alarmă la C.F.R.*:

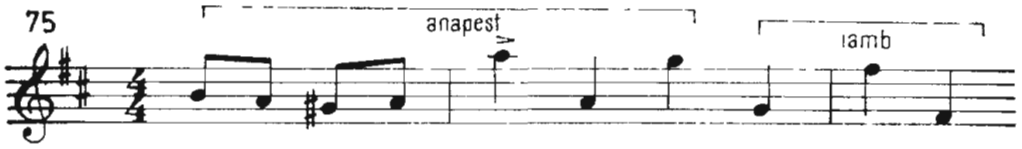


partea II din *Simfonia V* de Ludwig van Beethoven:



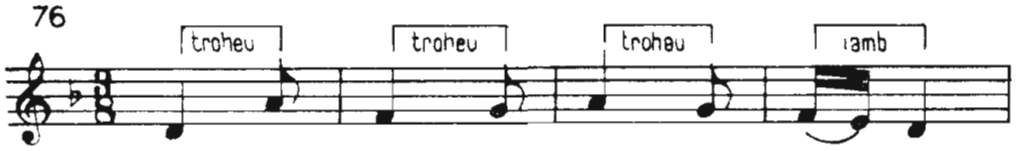
Datorită rolului activ, energic, al formulei metro-ritmice, **m.** de tip iambic este frecvent în cîntece și marșuri 2. **M.** *anapest*. Anapestul este alcătuit din două silabe neaccentuate urmate de una accentuată. Față de iamb, anacruza este amplificată. Gavota* are drept caracteristică metro-ritmică principală

M m. anapest. Drept exemplu ne servește începutul părții III, *Gavota*, din *Simfonia clasică* de Serghei Prokofiev:

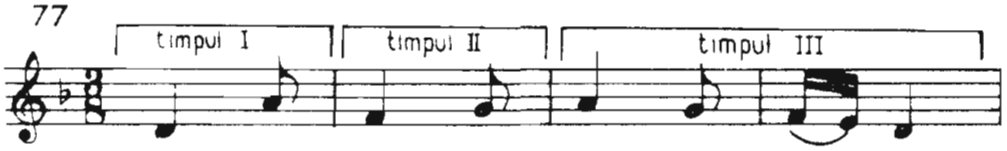


3. **M.** *troheu.* Troheul conține două silabe, dintre care prima este accentuată (lungă), iar a doua neaccentuată (scurtă). Datorită lipsei anacruzei, troheul este mai des folosit în muzica lirică. Multe din aceste **m.** au un mers descendent al liniei melodice.

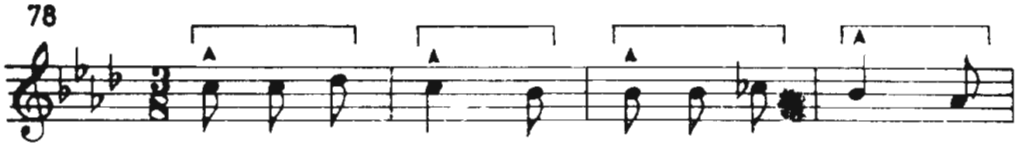
Dăm mai jos drept exemplu un fragment dintr-un cîntec popular:



Același fragment muzical, analizat după principiul clasic al structurii frazei în motive ar fi:

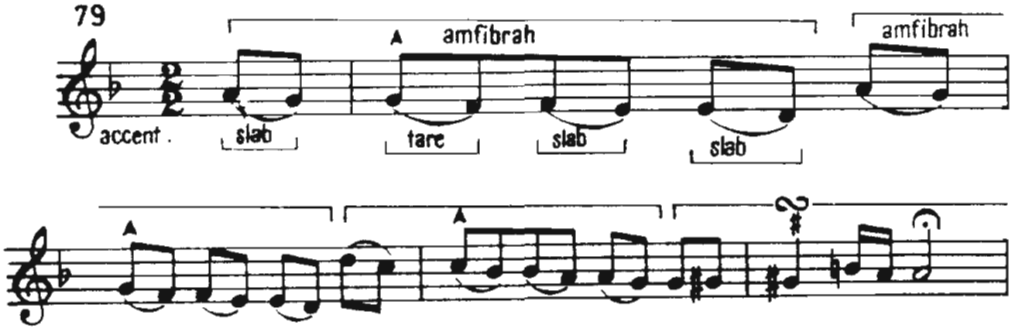


4. **M.** *dactil.* Dactilul este un picior metric alcătuit din trei silabe, din care prima este accentuată, iar celelalte două sînt neaccentuate. În liedul *Zîne de rouă* de Hilda Jerea, melodia conține o alternanță de dactil și troheu:



Din exemplul de mai sus se observă și apropierea **m.** dactil de cel de tip troheu. Se poate spune că dactilul este o variantă — pentru măsura ternară — a troheului. 5.**M.** *amfibrah.* Principiul metric de constituire a amfibrahului constă în prezența unei silabe accentuate precedate și urmate de două silabe neaccentuate.

Un exemplu interesant de **m.** amfibrah găsim la începutul *Sonatei pentru pian op. 31 nr 2* de Ludwig van Beethoven:



Ne oprim cu enumerarea aici, dar în practica muzicală există tipuri de motive mult mai variate ca structură decît cele expuse mai sus. Analiza unei simfonii, concert, sonate poate dovedi caracterul limitat al corespondenței cu metrica izvorîtă din text, fapt care pune sub semnul întrebării utilitatea folosirii ei în muzica instrumentală și orchestrală.

BIBL. Bughici, Dumitru. *Formele muzicale.* București, Edit. muz., 1969, pag. 36–47; Erpf, Hermann. *Form und Struktur in der Musik,* Mainz, 1967, pag. 131–136; Mazel, Lorin. *Stroienie muzikalnih proizvidenie.* Moscova, 1960, pag. 72–82; Sposobin, I. V. *Muzikalnaia forma,* Moscova, 1958, pag. 69–72; Stockmeier, Wolfgang. *Musikalische Formprinzipien,* Köln, 1967, pag. 12–16.

MUGAM. 1. Denumire ce se dă, în cadrul unor sisteme muzicale (cu peste 70 de variante) specifice popoarelor din Orientul sovietic, modurilor din muzica azerbaigiană. Modurile **m.** nu au o structură fixă, unele dintre ele fiind alcătuite din cîteva sunete, iar altele depășind octava. Modurile **m.** implică, pe lîngă structurile proprii, și reguli specifice de interpretare. Noțiunea **m.** este foarte apropiată de termenul *makom* (sistem modal specific muzicii uzbece) și de *makam* (sistem modal specific muzicii iraniene și arabe). 2. Gen muzical vocal-instrumental, alcătuit din mai multe părți, bazat pe elementele tradiționale populare. Întrucît fiecare parte se scrie într-un alt mod, denumirea lui devine totodată și titlul respectivei părți. In unele din aceste mișcări intervin elemente improvizatorice libere în spiritul tradiției populare.

MUSETTE (franc.). 1. In secolele XVII și XVIII, termenul desemna un instrument popular apropiat de cimpoi (*cornemuse*) foarte răspîndit în Franța. Există și o variantă de oboi care poartă aceeași denumire. 2. Dans vioi, de origine populară, în măsurile $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$ sau $\frac{6}{8}$, acompaniat de instrumentul respectiv, de unde vine și titlul. In secolul XVIII, **m.** a fost introdusă în dansurile de la Curte și apoi ca parte mediană a gavotei*, în suitele preclasice*, după structura menuetului* tripartit compus, care are drept parte mediană trio-ul*. Structura **m.** este binară*.

MUSICAL (engl.). Gen muzical, ce cunoaște în epoca noastră o largă apreciere în Europa și America, datorită sintezelor realizate prin preluarea celor mai bune tradiții ale operetei, ale spectacolului de teatru muzical, de varietăți, revistă etc. Unii dintre exegeții **m.** consideră că ceea ce îi conferă o atît de mare viabilitate artistică este libretul, elementul de bază al dramaturgiei spectacolului. S-ar putea spune, pe drept cuvînt, că ceea ce lipsea din spectacolul de revistă sau de varietăți care să-i asigure unitatea — libretul, bazat pe o idee și acțiune închegată — găsește un loc primordial în **m.** Există două tendințe ce s-au făcut simțite în libretele de **m.** Una — europeană, în care predomină elementele istorice (și oarecum exotice), și în care simțămintele, subiectele de dragoste, au un rol important. Multe librete își trag inspirația din prelucrarea unor lucrări literare sau piese de teatru clasice, cum ar fi: Ringer Rodgers — *The Boys from Syracuse* (1938), după *Comedia erorilor* de William Shakespeare, sau Cooll Porter — *Kiss me Kate* (1948), tot după Shakespeare, *Femeia îndărătnică.* Unul dintre marile succese de răsunet mondial ale genului este cunoscutul **m.** al lui Frederik Loewe: *My Fair Lady* (1956), după piesa lui Bernard Shaw — *Pygmalion.* Un alt exemplu — *New Girl in Town* (1957) de Bob Merill, realizat după piesa *Anna Christie* de Eugen

M O'Neil. A doua linie, care s-a dezvoltat în America, îmbină elementele de comedie cu aspecte sociale profunde, care reflectă problemele acute din viața și lupta negrilor, ca de ex.: G.M. Cohen — *Royal Vagabond* (1919), George Gershwin — *Strike up the Bond* (1930), *Porgy and Bess* (1935). Mizeria cartierelor de muncitori de culoare din marile orașe, problema segregației, a frămîntărilor care iau naștere, toate acestea capătă o mare pondere în tematica **m.** În această direcție pot fi citate și lucrările lui Kurt Weil — *Street Scene* (1946 — subiectul evocă viața grea a muncitorilor de culoare din New York), Harold Alen — *Bloomer Girl* (1944 — care redă aspecte din Războiul de secesiune). Unul dintre cele mai reușite **m.** care ilustrează această tendință este lucrarea lui Leonard Bernstein — *West Side Story* (1957), în care condamnarea urii de rasă și a segregației rasiale capătă un caracter manifest, direct. Alături de problematica legată de lupta împotriva rasismului, care a căpătat o foarte mare dezvoltare în **m.** american, apar și alte fenomene specifice vieții contemporane americane, și care au găsit în **m.** o formă artistică de redare. George Sbârcea, într-un articol despre **m.** publicat în revista *Muzica*, nr. 9/1972, scrie: „Musical-ul s-a născut astfel din aspirația teatrelor de pe Broadway spre problemele omului contemporan, spre dezbaterea, la modul îngăduit de limitele genului distractiv, însă nu neapărat și ușor în sens pejorativ, a aspectelor sociale". Subliniind importanța libretului în închegarea unui **m.**, trebuie să recunoaștem că rolul preponderent în aceste spectacole îi revine muzicii. Șlagăre de mare vogă sînt lansate în numere de sine stătătoare; dar în **m.** își găsesc locul și dezvoltările tematice (leitmotive*, leitteme*, prezența corului și a diferitelor ansambluri: duete*, terțete* etc). Genul de **m.** oferă nenumărate posibilități de realizare muzicală, în funcție de cerințele libretului. **M.** american a pus un accent deosebit pe muzica de jazz*, caracteristică preluată apoi și de compozitorii din alte țări; dar aceasta nu este singura soluție. Dacă avem în vedere că în **m.** există desfășurări coregrafice, cîntece cu un caracter variat — lirice, satirice, umoristice —, că muzica trebuie să susțină și să comenteze acțiunea dramatică, o unilateralitate, în ceea ce privește realizarea muzicală, ar constitui un prejudiciu. Dacă nu poate exista o rețetă unică pentru librete, în domeniul muzicii cu atît mai puțin nu pot fi stabilite principii stilistice de structură, formă și gen obligatorii, valabile pentru orice situație. Siegfried Schmidt-Joos a publicat la München, în anul 1965, lucrarea *Das Musical* — o istorie a **m.** După părerea sa începuturile genului pot fi stabilite în jurul anului 1900. Urmărind evoluția teatrului muzical de pe Broadway, stabilește următoarea cronologie:

— 1900 = epoca operetei și a vodevilului, cu afirmarea unor tendințe patriotice;
— 1910 = apariția spectacolelor de revistă, promovarea vedetismului și adoptarea de către compozitori a *ragtime*-ului*;
— 1920 = moda comediei muzicale cu influențe masive din jazz și librete mai consistente din punct de vedere al conținutului dramatic;
— 1930 = satira muzicală, motivarea muzicii prin acțiune și caractere, o valoare poetică sporită a textelor de cîntece;
— 1940 = apariția dramei muzicale, atribuirea unui rol de seamă în acțiunea baletului, căutarea de subiecte substanțiale pentru librete;
— 1950 = definirea musical-ului ca gen autonom, amplificarea și varietatea subiectelor, librete după autorii clasici;
— 1960 = tendințe de stilizare și perfecționare a musical-ului (traducerea aparține lui George Sbârcea, în Revista *Muzica*, nr. 10/1972, pag. 37).

Întrucît **m.** a devenit astăzi un „fenomen mondial", se poate observa cum compozitorii din fiecare țară adoptă și dezvoltă, în cadrul lui, genuri tradiționale specifice (*chanson*-ul* în Franța, *show*-ul* în Anglia). Cităm cîteva exemple de **m.**: *Irma la danse* (1956) de M. Mounnot în Franța; *Oliver* (1960) de Lionel Bart și *Half a Sixpence* (1963) de D. Heneker în Anglia; *So macht man Karierre* (1961) de Dostal și *Heimweg nach St. Pauli* (1962) de Lothar Olies în R.F.Germania etc. În ceea ce privește **m.** românesc, remarcăm reușita unor lucrări care s-au bucurat de mare succes în public, și se poate trage concluzia că acest gen este la începutul unui drum cu mari perspective. Cităm cîteva dintre **m.** românești compuse pînă în prezent: Henry Mălineanu — *Bună seara, domnule Wilde* (1971), Radu Șerban — *Cafeaua cu lapte de adio* (1969), Henry Mălineanu — *Cele două orfeline* (1969), Camelia Dăscălescu — *Alcor și Mona* (1970), Ștefan Lori — *Toate pînzele sus* (1975), Radu Șerban — *Groapa* (1971), Wilhelm Demian — *Ușa turnantă* (1971), Aurel Giroveanu — *Romeo și Julieta nu mor niciodată* (1971). Și în creația românească se poate observa — după titlurile mai sus citate — practica preluării unor subiecte de piese de teatru sau romane cunoscute ca bază pentru libret.

MUZICA PROGRAMATICĂ (*Programatismul*). Printre genurile muzicale ce au căpătat o mare dezvoltare în secolele XIX și XX se află și **m.p.** Muzica programatică a trecut prin multe transformări pînă s-a impus ca gen de sine stătător. Apariția muzicii — în formele ei embrionare — este legată de existența triburilor primitive, unde bătăile în tobe, în trunchiurile copacilor aveau drept scop chemările la război, vînătoare sau la oficierea magiei. Fără a urmări realizarea unei „scurte istorii" a dezvoltării genului programatic, să amintim de grecul Sacados (Sacad), 586 î.e.n., care descrie într-o piesă pentru aulos lupta zeului Apollo cu balaurul Pithon. Filosoful Lucrețius, 95—91 î.e.n., scria în lucrarea sa *Despre natura lucrurilor* că: "oamenii au ajuns la muzică doar după ce au învățat să imite cîntecul păsărilor". În Grecia antică, elementele funcționale și concepțiile marilor filosofi au dus la apariția unor tendințe ce au influențat dezvoltarea muzicii pe drumul programatismului. Să cităm pe Aristotel, care sria că: „muzica este capabilă să exercite o anumită acțiune asupra naturii etice a omului". După cum se știe, Platon considera *modul doric* ca excelent pentru redarea unei atmosfere festive, *modul frigic* blîndețe și duioșie, iar *modul lidic* putea imprima ostașilor o stare de moleșeală. În schimb, Aristotel considera tocmai *modul frigic* potrivit pentru redarea unei atmosfere pline de entuziasm exotic.

Un moment hotărîtor în dezvoltarea programatismului l-a constituit perioada Barocului. Precizările unor teoreticieni în privința modurilor, ca și a altor factori — după exemplul celor din antichitate — au dus la dezvoltarea teoriei afectului. De exemplu, *Gioseffo Zarlino* (1517—1590) publică în anul 1558 *Instruzioni harmoniche* în care precizează că intervalele mari (secunde terțe, sexte) pot reda sentimentul prieteniei, iar intervalele mici un sentiment tragic. Mai tîrziu, Andreas Werckmeister (1645—1706) încerca să dea anumitor intervale sensuri teologice.

Dacă cele spuse pînă aici aparțin de evoluția însăși a artei muzicale, să consemnăm apariția unor factori ce duc direct la conturarea muzicii programatice. Astfel, *Clement Jannequin* (1480—1560) scrie piese corale în care imită cîntatul păsărilor. El și *Francesco Landino* scriu piese cu titluri evocatoare, ca: *Vînătoarea, Strigăte pe străzile Parisului* etc. *François Couperin* (1668—1733) trece la prezentarea în piesele sale nu numai a aspectelor ono-

matopeice, ci și la creionarea unor portrete psihologice. Compunînd celebra sa lucrare pentru vioară și orchestră *Anotimpurile*, unde fiecare din cele patru mișcări are la bază un sonet, *Antonio Vivaldi* (1678—1741) aduce o contribuție importantă la îmbogățirea repertoriului violonistic; în același timp *Anotimpurile* au devenit și un punct de referință în istoria muzicii programatice. Să amintim doar de prima parte, „*Iarna*", unde lunecușul pe gheață este atît de sugestiv redat. Odată cu apariția și dezvoltarea școlii clasice vieneze, muzica programatică cunoaște o ascensiune deosebită. La J. Haydn lucrările simfonice au uneori o denumire ce urmărește reliefarea sensului de idei a expresiei muzicale dominante. Simfonii ca cele intitulate: *Despărțirea, Dimineața, Prînzul, Seara* au influențat pe unii iubitori ai muzicii în atribuirea de sensuri programatice și unor lucrări pe care autorul nu le-a gîndit ca atare, cum ar fi: *Cimpoiul, Ursul* etc.

Începînd cu *Simfonia III*, „*Eroica*", și a VI-a, „*Pastorala*", cu uverturile *Leonora, Coriolan, Egmont* de L.v. Beethoven, drumul de cristalizare a genului se poate considera terminat, dar în același timp deschis spre noi orizonturi. **M.p.** urmărește redarea într-o lucrare a unor imagini bine reliefate, evocatoare, sugerate de programul fixat. Realizat de regulă de compozitor, programul îmbină forța emoțională, specifică muzicii, cu evocarea pe care el o provoacă la auditor. Aceasta este sugerată, orientată în sensul programului alcătuit și care a constituit și sursa de inspirație pentru compozitor, sau care i-a provocat starea de spirit necesară procesului de creație. Programul poate fi redat amănunțit, așa cum îl descrie, spre exemplu, Hector Berlioz în *Simfonia Fantastică*, de fapt un mult literaturizat episod din viața autorului. Poemul simfonic* *Tasso* de Franz Liszt, după drama cu același titlu de Goethe și *The Lament of Tasso* de Byron, se sprijină pe ideea contrastului dintre condiția dramatică în care și-a dus traiul marele poet renascentist, pe de o parte, și valoarea inestimabilă a scrierilor sale, pe de altă parte. Cunoscutul poem simfonic al lui Richard Strauss, *Till Eulenspiegel*, evocă legenda bufonului flamand, celebru de altfel, cel care, ca mai întotdeauna, a fost mai înțelept decît judecătorii săi. În categoria de lucrări programatice se includ și multe lucrări din creația compozitorilor români. Cîteva exemple: *Prăbușirea Doftanei* de Alfred Mendelsohn evocă un moment dramatic din lupta comuniștilor români în ilegalitate; *Luceafărul* de Pascal Bentoiu, inspirat din poemul cu același titlu de Mihai Eminescu; *Marea Neagră* de Alexandru Pașcanu, o imagine muzicală a mării plină de efecte și culoare. De multe ori, programul este foarte laconic și urmărește să sugereze ascultătorilor doar ideea de bază, și nu o desfășurare mai amănunțită. În acest caz, titlul sugestiv al lucrării, sau al părților, este suficient pentru a trezi imaginația ascultătorilor. De ex.: *Simfonia III „Eroica"* sau *Simfonia VI „Pastorala"* de Ludwig van Beethoven (cu cele cinci părți care poartă titluri sugestive — *1. Deșteptarea sentimentelor de veselie la sosirea la țară, 2. Scenă la rîu, 3. Adunarea voioasă a țărănilor, 4. Vijelie—Furtună, 5. Cîntec ciobănesc — Sentimente de bucurie și mulțumire după furtună*), *Simfonia VI „Patetica"* de Piotr Ilici Ceaikovski, *Simfonia VII „a Leningradului"* de D. Șostakovici, *Suita III pentru orchestră, „Săteasca"*, de George Enescu (cele cinci părți ale suitei au, de asemenea, titluri: *1. Reînnoire cîmpenească, 2. Strengari zburdînd în aer liber, 3. Casa veche a copilăriei în asfințit — Păstori — Păsări călătoare — Amintirea unor timpuri de demult, 4. Pîrîul sub lună, 5. Dansuri rustice*), *O zi de vară într-o gospodărie colectivă* de Zeno Vancea, *Cvartetul păcii* de Ion Dumitrescu, *Simfonia primăverii* de Marțian Negrea, *Simfonia ploieșteană* de Paul Constantinescu, *Simfonia III*,

„a Reconstrucției", de Alfred Mendelsohn, *Simfonia „Ovidiu"* de Sigismund Toduță, *Simfonia Republicii* de Gheorghe Dumitrescu, *Poemul muncii înfrățite* de Wilhelm Berger etc. Fără îndoială că fixarea unei cumpene axiologice între aceste două tipuri de **m.p.** este imposibilă, întrucît valoarea și concretizarea sonoră a unui program, profunzimea gîndirii și simțirii umane constă în esența sa muzicală, și nu în forma în care este enunțat. Muzica instrumentală de cameră și simfonică oferă prin program o posibilitate în plus de înțelegere a ei de către public, prin imaginile evocatoare pe care le poate determina în mintea ascultătorului. Programul poate spori gradul de accesibilitate al unei lucrări, dar trebuie să ținem seama că valoarea unei lucrări nu este determinată de program, ci de nivelul de realizare muzicală în sine. Subliniind importanța și caracterul **m.p.**, nu încercăm — sub nici o formă — să o opunem muzicii instrumentale sau simfonice fără program. Arta muzicală, prin posibilitățile intrinsece de redare a unor variate idei și sentimente, operează cu imagini artistice specifice, imposibile de „tradus" în alt limbaj. Datorită necesităților de conținut, determinate de programul ales, în fața compozitorilor din secolul XIX s-a ivit necesitatea modelării unor forme — în special în muzica pentru orchestră — apte să redea subiectele alese. Astfel a apărut poemul simfonic*, gen și formă, introdus în muzică de Franz Liszt, cu numeroase particularități de structurare a materialului sonor. De ex., Poemul simfonic *Preludiile* de Franz Liszt are drept structură o formă de sonată*, Richard Strauss în *Till Eulenspiegel* îmbină principiile variaționale* cu elemente de rondo*; Piotr Ilici Ceaikovski în Uvertura-fantezie *Romeo* și *Julieta* folosește o formă liberă de sonată*, iar în *Francesca da Rimini* — o formă tripartită compusă*. Caracterul descriptiv al celor Trei schițe simfonice, *Marea*, i-a sugerat lui Claude Debussy găsirea unor forme libere; în linii mari, cele trei mișcări se constituie într-un ciclu apropiat ca manieră de configurația sonatei. În mod general (liber), mai pot fi incluse în categoria **m.p.** și unele uverturi ce conțin din punct de vedere muzical, simfonizate, cele mai importante teme și momente ale personajelor principale ale operei sau ale spectacolului, cum ar fi Preludiul la opera *Lohengrin* de Richard Wagner, sau Uvertura la opera *Tannhäuser* de același compozitor, Preludiul la opera *Aida* de Giussepe Verdi, Uverturile *Coriolan* și *Egmont* de Ludwig van Beethoven etc. De asemenea, în aceeași categorie intră suitele realizate din muzica de balet (*Petrușka* de Igor Stravynski, *Romeo* și *Julieta* de Serghei Prokofiev, *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu, *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac) sau din muzica de film, dintre care cităm Suita *Munții Apuseni* de Marțian Negrea, Variațiunile pentru orchestră *Evenimente 1907* de Tiberiu Olah (realizate din muzica scrisă pentru filmul *Răscoala*) etc.

N

NATURALISM. Tendință apărută la sfîrșitul secolului XIX în literatură, ca o reacție la starea de nemulțumire și dezamăgire de după Revoluția de la 1848 din Franța și al cărui principal reprezentant a fost Emile Zola. La începutul secolului XX, aspecte **n.** pot fi observate și în muzică, prin atenția dată unor elemente artificiale, exterioare, nesemnificative pentru arta sunetelor. În muzica secolului XX, aspectele **n.** se îmbină — și pînă la un punct se confundă — cu cele expresioniste, prin exagerările de efecte sonore, prin imitarea zgomotelor din natură sau prezentarea lor în formă brută, necuprinse într-o evoluție și gîndire muzicală logică, coherentă. Această tendință este caracteristică pentru reprezentanții futurismului, în special F.T. Marinetti, Fr. B. Frattella etc.

NEGRO SPIRITUAL (engl.) Gen muzical, în genere vocal, prin care negrii din America își manifestă sentimentele lor religioase. În linia melodică, plină de expresie, apar atît elemente intonaționale, cît și ritmice specifice, tradiționale — preluate din folclorul negru. Uneori, după expunerea liniei melodice urmează improvizații libere, de obicei ale soliștilor; toată această desfășurare muzicală este însoțită de mișcări ale corpului și de bătăi ritmice din palme sau picioare (reminiscență probabil a unor vechi practici cu caracter magic), care creează o atmosferă specifică. Tempoul cîntecelor este, de cele mai multe ori, lent, moderat. După încheierea Războiului de secesiune în Statele Unite, cînd a avut loc eliberarea din sclavie a negrilor din Sud, **n.s.** a început să fie cunoscut și apreciat de către muzicieni și masa melomanilor. Caracteristicile melodice și ritmice ale muzicii de **n.s.** au contribuit la apariția *ragtime*-ului* (o fuziune a folclorului negru cu cîntecele albilor, aflată la originile *jazz*-ului* american). De la formația *a cappella**, **n.s.** a început să fie acompaniat de banjo, pian, de unele mici formații orchestrale. La începutul secolului XX, melodiile de **n.s.** devin baza repertoriului soliștilor și orchestrelor de jazz de pretutindeni. Spectacolele muzicale de pe Broadway, filmele, discurile au favorizat cunoașterea și răspîndirea acestui gen muzical în întreaga lume.

NEOCLASICISMUL. În creațiile unor compozitori din secolul nostru au apărut tendințe de întoarcere la stilul, formele și genurile muzicii clasice și preclasice. Ei preiau anumite elemente de stil, melodie și armonie, structuri

și genuri, pe care încearcă să le reactulizeze, considerînd modelul clasic drept perfecțiunea spre care trebuie să tindă muzica contemporană. Este totodată o reacție față de toate curentele care, în numele noului, neagă orice influență a trecutului. Cîteva exemple: *Pulcinella*, balet pe o temă de Giovanni Batista Pergolesi, și *Apollon musagète*, pe o temă de Jean Baptiste Lully, de Igor Stravinski, *Concertul pentru vioară* pe teme gregoriene de Ottorino Respighi etc. De menționat că tendința **n.** este criticată atît de muzicienii care consideră că tradiția clasică trebuie dezvoltată creator, și nu socotită doar un refugiu față de realitate, cît și de unii avangardiști, care desconsideră total această privire care se îndreaptă înapoi, spre clasicism. Din păcate, „pecetea" de **n.** aplicată uneori gratuit compozitorilor îi împiedică pe criticii muzicali să vadă ceea ce este într-adevăr nou în conținutul și forma creațiilor puse în discuție, și ceea ce constituie o „moștenire" clasică. Ne gîndim, în primul rînd, la *Simfoniile II* și *III* de Arthur Honegger, caracterizate drept **n.** și analizate printr-o prismă subiectivă.

NEW ORLEANS JAZZ (engl.). Prima perioadă de afirmare a *jazz*-ului* a început în orașul New Orleans, la începutul secolului XX (1900—1917). Din punct de vedere stilistic, este prima tatonare și fuzionare între elementele muzicale preluate din folclorul negru și muzica albilor. Aici se îmbină drumuri diferite, care pornesc fie de la vechi cîntece și imnuri religioase (*negro spiritual**), fie de la dansuri și marșuri militare de tip european, toate supuse unor modelări ritmice, armonice și polifonice, bazate pe principiul muzicii tonale: apariția acordurilor, alterarea lor, măsura de patru timpi, sincopele, cvadratura frazelor muzicale etc. Repertoriul primelor orchestre, *Original Zenith Brass Band*, *Original Dixieland Jazz Band* sau formația în care spiritul colectiv al realizărilor muzicale era mai închegat — *King Oliver's Creole Jazz Band* —, conține, pe lîngă *negro spiritual*, *blues**, și tipul de cîntec apărut din fuziunile arătate mai sus, denumit *ragtime**, marșuri militare, polci etc. Desigur, de la Buddy Bolden, cunoscut trompetist ce-și începe activitatea încă din anul 1893, Bunk Johnson și pînă la Louis Armstrong nu sesizăm doar evoluția stilului *dixieland**, caracteristic acestei perioade, ci și a concepției armonice, a orchestrației, dar mai ales apariția *swing*-ului. După anul 1917, stilul **N. O.** va fi continuat în orașele Chicago și New York (1917—1926—1928). Orchestra se amplifică concomitent cu dezvoltarea elementelor improvizatorice, melodice, ritmice și armonice; se aprofundează și se diversifică relația *chorus**-solist etc. Pe această linie se vor afirma King Oliver, Jelly-Roll Morton și în mod deosebit Louis Armstrong. Imprimările făcute la Chicago între anii 1925 și 1928 de ansamblul *Louis Armstrong's Hott Five* în stilul mai vechi sau mai nou preluat din **N. O.** cuprind o formație alcătuită din cinci interpreți: trompetă (Louis Armstrong, care este în același timp și cîntăreț), clarinet (ce schimbă cu saxofonul alto), trombon, banjo și pian. Este lesne de înțeles că în acest cadru pe prim plan apare Armstrong, iar restul formației îl acompaniază. Interesant este faptul că, în anul 1940, Bunk Johnson și Jelly-Roll Morton au încercat o „renaștere" a stilului și a tradițiilor de la **N. O.**; datorită unor motive obiective și subiective, încercarea n-a dat rezultatele scontate.

NOCTURNĂ. Termen apărut în secolele XVIII și XIX și care indică o piesă muzicală în care predomină caracterul liric, nostalgic, meditativ. De fapt, acest gen preia anumite particularități din serenadă*, cassațiune* și divertisment*. **N.** are, de regulă, o linie melodică deosebit de cantabilă și este

N destinată pianului sau unui alt instrument, unei formații de cameră sau orchestre, mai rar pentru voce. Forma este liberă, deși în multe cazuri predomină structurile de lied*. Compozitorii clasici au scris **n.** (Josepf Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart — *Nocturnă în re major*, considerată și ca *Serenada nr. 8*), dar compozitorii romantici au acordat mai multă atenție genului, creînd lucrări care au intrat în repertoriul curent al vieții de concerte. De ex., Robert Schumann — *Nachtstücke, op. 23* (1839), Frédéric Chopin — *Nocturnele pentru pian*. Pe aceeași linie se situează și cele trei *Nocturne* de Claude Debussy (*Nori, Serbări* și *Sirene* — 1898), care deschid un orizont nou pentru muzica simfonică, avînd ca punct de plecare concepția impresionistă. Au mai scris **n.** Max Reger, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Francisc Poulenc, S. Barber etc. Dintre compozitorii români care au scris **n.** cităm pe: George Enescu — *Nocturnă* și *Saltarello* pentru violoncel și pian (1897), *Au soir*, pentru patru trompete (1906), Marcel Mihalovici — *Notturno*, pentru orchestră mică (1923), Alexandru Pașcanu — *Nocturnă acvatică*, pentru pian (1955), Jodal Gabor — *Trei nocturne* pentru flaut, clarinet, violă, violoncel și pian (1967). Ca parte integrată în diferite lucrări-ciclu, au scris **n.** Alfred Mendelsohn, Diamandi Gheciu, Carmen Petra-Basacopol.

NONET. 1. Ansamblu muzical de cameră — vocal sau instrumental — alcătuit din nouă interpreți. Fiecare cîntăreț sau instrumentist este în același timp un solist — ca valoare artistică — trebuind totodată să se încadreze perfect în unitatea ansamblului. **2.** Compoziție scrisă pentru un ansamblu format din nouă interpreți. De ex., *Nonet pentru coarde și suflători* de Aladar Zoltan.

NOTAȚIE MUZICALĂ. În practica muzicală coexistă două sisteme de **n.** și, implicit, de numirea sunetelor muzicale. Una este cunoscută sub denumirea de **n.** *silabică*, și este folosită în majoritatea țărilor — *do, re mi, fa, sol, la, si*. A doua se numește **n.** *literală*, și indică sunetele muzicale prin literele alfabetului — *a, b, c, d, e, f, g, h*. Pentru a putea înțelege cauzele care au determinat apariția acestor două **n.**, amintim că încă din vremuri îndepărtate oamenii au simțit nevoia reprezentării grafice a diferitelor melodii (a sunetelor muzicale). Primele forme de **n.** s-au bazat pe literele alfabetului, ca o modalitate de consemnare cunoscută. Au existat în antichitate asemenea **n.** în cultura muzicală indiană, chineză, la vechii greci și romani. Sistemul de **n.m.** literală a cunoscut mai multe schimbări în decursul istoriei. O primă formă cunoscută este cea fixată de filosoful și muzicianul Boetius (480—524), care a utilizat primele 15 litere ale alfabetului, pornind de la cel mai grav sunet folosit la vremea aceea (*La* din octava mare*) pînă la sunetul *la* din prima octavă. În vremea papei Grigore cel Mare, **n.** lui Boetius a fost perfecționată în sensul că numărul literelor a fost redus la șapte — cîte una pentru fiecare sunet al octavei, datorită asemănării pînă la identitate a sunetelor cu aceeași denumire din diferite octave. Cu timpul, litera *b* indică sunetul *si bemol*, iar *si* natural capătă reprezentare prin litera *h*. În acea perioadă nu exista încă notarea pe portativ, astfel că valorile, ca și ritmul, nu puteau fi consemnate în scris. În cîntarea prin excelență monodică*, unicul element de natură metrică era astfel numai accentul textului. În această **n.** apare noțiunea de octavă, de registru*, notele înalte fiind notate cu literă mică, cele grave — cu literă mare corespunzătoare. Sunetele din registrul mai înalt cereau o notație prin două litere mici etc. În evul mediu, sensibila *si* era evi-

tată, mai ales în corelaţie cu sunetul *fa*, formînd împreună intervalul de cvartă mărită (*fa-si*), care, fiind aspru, greu de intonat, era considerat „diavolul în muzică" (*diabolus in musica*). Sunetele erau organizate în hexacorduri (şiruri de cîte şase sunete). Existau trei tipuri de hexacorduri:

Hexacordum naturale
Hexacordum molle
Hexacordum durum

Prezenţa în gamă a acestor hexacorduri a necesitat semne speciale pentru sunetul *si*. Cînd se cînta *si* natural (hexacordurile *naturale* şi *durum*) se folosea un pătrat ce se numea *b quadratum* (sau în limba franceză *b carrée*); cînd sunetul *si* trebuia coborît cu un semiton, i se adăuga un rotund — *b mollis*. De aci au provenit termenii de *bemol* şi *becar*. Pentru a se evita confuzia între semne, litera *b* a rămas **n.** corespunzătoare pentru *si bemol*, iar pentru *si* natural s-a folosit litera *h*. Cînd registrul grav al scării muzicale a coborît la sunetul *La* din octava mare, acesta a fost notat cu litera grecească Γ (*gamma*), de unde a apărut termenul de gamă*. Pentru ca însemnătatea împărţirii scării muzicale în hexacorduri să fie apreciată la valoarea ei, amintim că această împărţire în „tare" şi „moale" (*durum* şi *molle*) a influenţat apariţia termenilor de major şi minor. Primele trepte ale acestor hexacorduri au devenit ulterior — în gamă — *tonica* (sunetul *do* din *hexacordum naturale*), *subdominanta* (sunetul *fa* din *hexacordum molle*), *dominanta* (sunetul *sol* din *hexacordum durum*). Concomitent cu **n.** literală apare în evul mediu (în secolul VII) **n.** *neumatică*. Sistemul era organizat pe baza unor semne convenţionale scrise dedesubtul sau deasupra textului. Această scriitură indica, pe lîngă inflexiunile suitoare sau coborîtoare ale vocii cîntate, accentele tonice ale cuvintelor din text, accente care, prin natura lor, determinau o metrică şi ritmică rudimentară. Dacă scriitura literală permitea notarea unei singure melodii, bineînţeles monodice, trebuie să precizăm că **n.** neumatică (care reproducea „grafic" gesturile dirijorului) nu putea fixa un sunet de bază şi nici nu preciza raportul de înălţime al celorlalte sunete. **N.** neumatică sugera linia melodică, mai mult decît o fixa. Un rol important în precizarea **n. m.** l-a avut Guido d'Arezzo (992—1050), teoretician italian stabilit la Paris. Prima lui încercare în direcţia precizării înălţimilor în scris s-a limitat la o combinare a sistemului neumatic cu cel literal — la adăugarea literelor lîngă neume pentru a le preciza înălţimea. Apoi, pornind de la schema coardelor de chitară, a inventat trasarea unor linii orizontale pe care a aşezat neumele. Folosind o practică din secolul X (în mînăstirea Corbeau) unde o singură linie marca punctul de plecare pentru diferite înălţimi în sensul indicat de neume, Guido d'Arezzo a alcătuit un portativ din patru linii colorate. Raportul între sunetele notate pe linii era de terţă. Utilizînd şi spaţiul se puteau nota sunetele în şir. În caz de nevoie, el sugera şi o a cincea linie, de culoare neagră. În linii generale, portativul lui Guido d'Arezzo se menţine pînă în zilele noastre. Tot lui îi revine meritul de a fi teoretizat şi introdus în practică **n.** *silabică*. Necesitatea de pregătire a cîntăreţilor l-a dus la găsirea unor formule melodice necesare studiului vocal şi, în acelaşi timp, la realizarea sistemului numit *solmizaţie** şi a **n.** silabice. Pornind de la hexacordul natural (*do-la*), Guido d'Arrezo a recurs la o invocaţie alcătuită din şase versuri. Melodia invocaţiei avea particularitatea că repeta aceeaşi formulă melodică, ce trebuia memorată, prin secvenţă* treptată. Primele silabe ale versurilor imnului au devenit denumirile

N notelor, înlocuind literele alfabetului: *ut, re, mi, fa, sol, la.* În secolul XVI s-a introdus și notat a șaptea treaptă (sunet) în gamă — *si*, iar în secolul XVII Giovanni Maria Bononcini a schimbat silaba *ut* cu *do*, pentru a indica prima notă. (Schimbarea nu a fost acceptată însă și de francezi, care păstrează și astăzi silaba *ut* pentru sunetul *do*.) Un alt mare pas spre întregirea **n.m.** l-a constituit **n.** *mensurală*. Această **n.** dă posibilitatea de a fixa, pe lîngă înălțime (deja stabilită), și raporturile de durată între sunete. Astfel, în secolele XV și XVI există un sistem închegat de **n.** *rombică* sau *pătrată*, apropiat de scriitura actuală, *ovală*. Dezvoltarea muzicii polifone poate fi considerată ca principala cauză ce a impus scriitura mensurală, întrucît s-a simțit necesitatea precizării duratelor, cînd mai multe melodii evoluau simultan.

În **n.** mensurală, durata cea mai mare era *maxima* urmată de *longa* și aceasta de *brevis* □. Fiecare dintre aceste valori era raportată față de celelalte, împărțindu-se sau cumulîndu-se cu trei sau cu doi. Apare astfel și o **n.** incipientă de metrică binară sau ternară. Comparînd vechea **n.** cu cea actuală, putem preciza că *maxima* și *longa* nu au nici un corespondent. În cele ce urmează considerăm necesară completarea cu unele date legate de **n.** *literală*, care mai este folosită curent în țările germanice. Aici accidenții își au **n.** specifică; astfel: *is* = *diez*, *isis* = dublu diez, *es* = bemol, *eses* = dublu bemol. Sistemul prezintă în timpul solfegierii* avantajul pronunțării nu numai al notei, dar și al accidentului: de ex., *dis* = *re diez*, *des* = *re bemol*, lucru imposibil de realizat în sistemul silabic. Indicația modului are și ea un corespondent izvorît din vechea **n.** a hexacordurilor (așa cum s-a arătat): majorul = = *dur*, minorul = *moll*. Iată deci pe scurt evoluția **n.m.** Ea ar putea fi completată cu elemente noi, apărute în secolul XX, elemente necesitate de muzica electronică, de muzica concretă, de anumite efecte de timbru și expresie pentru a căror consemnare în scris nu mai sînt suficiente semnele utilizate de **n.m.** clasică. Din păcate, o generalizare și o sintetizare a diferitelor semne încă nu este posibilă, întrucît fiecare (sau aproape fiecare) compozitor are scriitura, „alfabetul" său propriu. Cu toate acestea au apărut unele lucrări care încearcă să generalizeze experiențele secolului nostru în domeniul **n. m.** Printre acestea reținem cartea compozitorului Erhard Karkoschka: *Das Schriftbild der neuen Musik* (1966). Amintim doar două elemente de **n.** nouă, care au fost acceptate de majoritatea compozitorilor și interpreților: **n.** unor accidenți care urcă sau coboară sunetul cu un sfert sau cu trei sferturi de ton: ♯ jumătate de diez (sfert de ton); ♯♯ diez și jumătate (trei sferturi de ton); ♭ jumătate de bemol; ♭♭ bemol și jumătate. Un alt semn este *clusterul**, pe clape albe: pe clape negre: sau pe amîndouă utilizat la instrumentele cu claviatură și care indică un grup de sunete alăturate care sînt atacate concomitent. Înălțimea este mai mult sau mai puțin precisă.

NOVELETĂ (ital., *novelletta* = mică noutate). **N.** a fost introdusă în muzică de Robert Schumann, odată cu realizarea pieselor pentru pian intitulate *Novelete* (op. 21—1838). Dar autorul nu a preluat denumirea din limba italiană (mici povestiri, noutăți fără importanță), ci de la numele unei cîntărețe englezoaice, Clara Novello, pe care Schumann o aprecia și o simpatiza

pentru că prenumele ei era totodată și prenumele soției sale, Clara Wieck. Într-o scrisoare se destăinuie: „Wiecketele" n-ar fi sunat bine. **N.** sînt mici piese de gen în care predomină expresia lirică sau epică, rareori cea *scherzando* sau dramatică. **N.** poate fi destinată pianului, oricărui alt instrument sau diferitelor ansambluri de cameră. Cîteva exemple: *Cinci novelete pentru cvartet de coarde, op. 15* (1886) de Aleksandr Glazunov, *Patru novelete pentru cvartet de coarde și pian, op. 4* (1925) de Mihail Andricu, *Două novelete pentru pian* (1927—1928) de Francisc Poulenc, *Noveleta pentru pian* (1971) de Florica Racoviță.

NUANȚĂ. (franc., *nuance*). Gradul de intensitate la care este redat un fragment muzical, și reprezintă unul din elementele principale de expresie muzicală. **N.** sînt indicate prin termeni din limba italiană, ca *p* (*piano* — încet), *mf* (*mezzo forte* — pe jumătate tare), *ff* (*fortissimo* — foarte tare), *cresc.* (*crescendo** — întărind intensitatea), *dim* (*diminuendo** — micșorînd intensitatea) etc. **N.** se împart în două mari categorii: *fixe*, care indică o intensitate constantă pentru o anumită porțiune de discurs muzical (de ex., *piano, forte, mezzoforte* etc.), și *tranzitorii*, care indică o schimbare continuă în sensul creșterii sau descreșterii intensității (*crescendo, decrescendo*) între două **n.** fixe. Deseori **n.** se asociază cu termeni de expresie (*piano dolce, mezzoforte scherzando, forte con passione* etc.), care dau un plus de indicații asupra intențiilor autorului. Unii compozitori asociază termenii de **n.** tranzitorii cu indicațiile tranzitorii de tempo (*cresc. ed accel.*). Indicațiile de **n.** au un caracter mai puțin precis ca cele de înălțime sau durată. Capacitatea de orientare și înțelegere a interpretului este hotărîtoare în această direcție.

O

OBLIGATO (ital.). Termen care subliniază prezența obligatorie a unui instrument într-o formație, opus celui de *ad libitum** (după dorință). În unele lucrări de cameră din secolele XVII și XVIII, cînd scriitura basului cifrat* predomina, se preciza instrumentul care trebuia să realizeze cifrajul. În acest caz se indica: clavecin **o.** sau orgă **o.** În secolele XVIII și XIX s-au scris sonate* pentru pian și vioară **o.** Prin această remarcă se avea în vedere că sonata nu putea fi interpretată, eventual, și de un alt instrument, ci numai de vioară și pian. Literatura muzicală cunoaște și situații inverse, cînd o compoziție nu are precizată formația sau instrumentul căruia îi este destinată. Un exemplu cunoscut este *Arta fugii* de Johann Sebastian Bach.

OCTAVĂ (lat., *octava*; ital., *ottava* = a opta) 1. Interval muzical ce cuprinde opt trepte, ultima fiind repetarea primei, dar într-un alt registru (cu un număr dublu sau pe jumătate de vibrații față de sunetul inițial). Asemănarea, mai bine spus aparenta similitudine sonoră pe care o înregistrează urechea se datorește raportului de vibrații care se stabilește între cele două sunete ale **o.**, exprimat matematic astfel: 2/1 sau 1/2. În scara sunetelor armonice ale unui sunet fundamental, prima armonică este **o.** fundamentalei. 2. Identitatea de sonoritate a celor două sunete ale **o.**, senzația auditivă a repetării sunetelor gamei diatonice, după cel de al șaptelea sunet, a determinat împărțirea scării muzicale generale în porțiuni denumite tot **o.** Cel mai grav sunet al scării muzicale este *do* cu frecvența de 16,5 vibrații (Hz.) pe secundă, iar cel mai înalt utilizat este *do* cu 8448 vibrații. Pornind de la cel mai grav sunet, scara muzicală se împarte în nouă octave, care au fost intitulate distinct. Pentru notarea fiecărui sunet se utilizează fie notația literală*, fie cea silabică* (cu litere mari sau mici și cu indicația corespunzătoare: subcontraoctava Do^2—Si^2, contraoctava Do^1—Si^1, octava mare *Do*—*Si*, octava mică *do*—*si*, octava întîi do^1—si^1, octava a doua do^2—si^2 etc. Orga mare este singurul instrument care cuprinde toate sunetele scării muzicale generale (Do^2—do^6). Pianul, care este instrumentul cel mai întins ca ambitus după orgă, cuprinde doar sunetele La^2—do^5. 3. **O.** este un interval perfect, conținînd cinci tonuri și două semitonuri diatonice (se notează 8 p.) Ea poate fi modificată prin alterarea unui sunet în **o.** mărită (8+), cu șase tonuri și un semiton diatonic, sau **o.** micșorată (8—), cu patru tonuri și trei semitonuri diatonice. Din punct de

vedere al funcționalității, o. perfectă este o consonanță perfectă, un interval care prezintă o sonoritate cu maximă stabilitate. Prin alterarea suitoare sau coborîtoare a unuia dintre sunete se obține o. mărită sau micșorată, care produc disonanțe puternice și evident sensibile. Rezolvarea acestor disonanțe se realizează după legile de atracție a ambelor sunete: o. mărită în decimă, iar o. micșorată în sextă. 4. Identitatea sonoră a o. face ca execuția unui cîntec de către vocile de femei și de bărbați, care de fapt se realizează la interval de o., să fie considerată ca o interpretare la *unison*. Aceeași identitate de sonoritate ușurează transpoziția în alt registru, folosindu-se totodată o scriitură mai comodă. Astfel au apărut indicațiile de *ottava alta* și *ottava bassa* ca semne de prescurtare muzicală pentru a se evita scrierea cu mai multe liniuțe suplimentare în registrul acut sau grav, care nu este ușor de citit pentru un ochi mai puțin experimentat. În unele cazuri — mai rar — se utilizează și dubla *ottava alta*, care obligă executarea pasajului respectiv cu două octave mai sus, notîndu-se cu cifra 15.

OCTET (ital., *otteto*; franc., *octuor*; germ., *Oktett*). 1. Ansamblu, vocal, instrumental sau mixt, alcătuit din opt interpreți. 2. Compoziția scrisă pentru o astfel de formație poartă tot denumirea de o., după cum o piesă muzicală scrisă pentru trei instrumentiști se numește trio*, sau pentru patru interpreți cvartet*. Fiecărui interpret îi este destinată o partitură anumită, interpretarea ei solicitînd calități solistice și un dezvoltat simț al ansamblului. Literatura muzicală cuprinde numeroase compoziții pentru un astfel de ansamblu, dacă se are în vedere măiestria componistică pe care o pretinde acest gen și greutatea de a închega un ansamblu potrivit pentru a le interpreta. Cităm cîteva exemple: Ludwig van Beethoven — *Octet pentru două oboaie, două clarinete, doi corni și două fagoturi, în mi bemol major, op. 103*, Dmitri Șostakovici — *Două piese pentru octet, op. 11*, pentru patru viori, două viole, două violoncele, George Enescu — *Octet în do major, op. 7*, pentru patru viori, două viole și două violoncele, Alfred Mendelsohn — *Octet pentru violoncele*. Din titlurile de mai sus se poate distinge o intenție a autorilor respectivi de a folosi ansambluri cu caracter omogen, din aceeași familie de instrumente. Nimic nu poate opri pe un compozitor să folosească principiul diversității de timbru și să unească în o. instrumente din familii deosebite.

OCTOIH (grec., opt tonuri, ehuri, glasuri). Carte principală de cîntări a cultului ortodox (bizantin), ce cuprinde organizarea muzicală pe cele opt glasuri (ehuri) a diferitelor slujbe religioase care au loc într-o săptămînă, reluate de la început după scurgerea a opt săptămîni. Conceput în secolul VI de către Sever din Antiohia, o. a fost desăvîrșit în secolul VIII de către Ioan Damaschin. Faptul că melodiile bizantine erau interpretate monodic* în cadrul slujbelor religioase, fără un acompaniament instrumental, a permis cîntarea lor relativ liberă, în formule ritmice asimetrice, care se asamblau în funcție de textul respectiv. Necesitatea fixării melodiilor a dus ulterior la dezvoltarea unei scrituri, a unei semiografii muzicale specifice, factor important în dezvoltarea culturii muzicale est-europene. Cel mai vechi o. în manuscris copiat pe teritoriul patriei noastre, în limba slavonă, datează din secolul XIII (O. de la Caransebeș, adus în această localitate din Moldova), iar primul o., tipărit în aceeași limbă, care se numără și printre primele tipărituri din țara noastră e cel al Ieromonahului Macarie (1510).

O

ODĂ (grec., *ode* = cîntec). Gen specific antichității, în care recitarea poeziilor se îmbina cu cîntecele cu caracter liric, festiv. Mai tîrziu, **o.** indică o lucrare muzicală, vocal-instrumentală (orchestrală), scrisă în cinstea unui eveniment sau a unei persoane. De aici, nuanța festivă, imnică a muzicii și textului. Uneori se scriau și **o.** cu caracter funebru în sensul glorificării celui dispărut. Un exemplu este *Oda funebră* de Johann Sebastian Bach. Mulți compozitori din secolele XVII și XVIII au scris asemenea lucrări. Uneori **o.** este sinonimă cu cantata*. Finalul *Simfoniei IX* de Ludwig van Beethoven scris pe **o.** lui Schiller, *An die Freude*, este în esență o cantată. Printre compozitorii contemporani amintim pe Serghei Prokofiev, care a scris o *Odă* pentru opt harpe, patru piane, orchestră de suflători, instrumente de percuție și contrabași (1945). Theodor Grigoriu a compus *Odă orașului meu* (1963), adăugînd indicația *Cantată*. La fel procedase anterior Adrian Rațiu, scriind *Odă păcii* (1959), iar ca subtitlu preciză genul de *Cantată*.

OMOFONIE (OMOFON) (grec., *homos* = egal, *phone* = sunet, voce). În Grecia antică, prin **o.** se înțelegea interpretarea corală (instrumentala) a unei melodii la unison sau octavă. Astăzi, prin **o.** se are în vedere un stil muzical opus polifoniei*, în care o voce prezintă linia melodică principală, iar celelalte o acompaniază, o însoțesc. Rezultatul sonor obținut pe linia verticală constituie factorul determinant în realizarea imaginilor muzicale. În muzica polifonă, unde fiecare voce își are profilul ei melodic propriu — structură opusă **o.** —, rezultatul obținut în primul rînd pe linie orizontală constituie factorul esențial în realizarea imaginilor muzicale. Stilul **o.**, care s-a dezvoltat odată cu baza conceptului armonic, a cuprins un număr mare de forme și genuri muzicale specifice, care s-au impus îndeosebi în perioadele clasică și romantică și care continuă să fie abordate și astăzi de către compozitori. Stilul **o.** include atît structuri și genuri de mici dimensiuni (toate structurile de lied*), cît și forme și genuri dezvoltate, cicluri (sonată*, simfonie*, genuri de cameră). În epoca clasică — epocă de înflorire a stilului **o.** — se impune o melodie cu o construcție simetrică, deseori bazată pe cvadratură*. Totodată, dezvoltarea gîndirii muzicale **o.** impune prezența unei a doua idei muzicale ca termen de contrast și de confruntare. În opoziție, stilul polifon cultivă cu predilecție monotematismul*. Deși formele **o.** și polifone sînt teoretic bine definite, practic, procedeele, mijloacele de expresie specifice trec dintr-un stil în celălalt, țelul suprem urmărit nefiind cultivarea în această direcție a unui stil pur, ci realizarea artistică muzicală.

OMONIMĂ. În sistemul tonal, relația dintre două tonalități care au aceeași tonică, dar mod* diferit (major-minor). De ex., *do* major — *do* minor. Conținutul sonor al acestor tonalități fiind deosebit, și armura lor diferă.

OPERĂ. Gen de artă sincretică, în care muzica vocală, instrumentală, orchestrală, mișcarea, gestul, mimica, dansul, decorația și alte elemente specifice spectacolului scenic se îmbină într-un tot unitar, în vederea dezvoltării și relevării unui subiect, și implicit al unei acțiuni dramatice. Dacă istoria muzicii europene fixează apariția **o.** la sfîrșitul secolului XVI și începutul secolului XVII în Italia, la sfîrșitul secolului XVII în Franța și Anglia, iar în Germania ceva mai tîrziu, la începutul secolului XVIII, originile genului le găsim în antichitate. Ne referim la misterele* egiptene (*Misterul lui Osiris*, Zeul naturii, care moare și renaște, ca și succesiunea anotimpurilor), la trage-

diile greceşti ale lui Eschil, Sofocle, Euripide, precum şi la diferite alte reprezentări ce conţineau ditirambul*, imn în cinstea lui Dionisos — zeul vinului şi al petrecerilor — unde muzica ocupa un loc important. Amintim că în tragedia greacă intonaţia şi ritmica muzicală influenţau şi însoţeau recitarea sau declamarea textelor literare ale soliştilor, iar corurile reprezentau atitudinea şi comentariul colectivităţii la comportarea şi evenimentele prin care trec personajele eroi. În secolele XI şi XII, în Europa apuseană apare şi se răspîndeşte drama liturgică, în care textele biblice în limba latină erau reprezentate alegoric pe scene, în faţa bisericilor. Rolurile feminine erau jucate în travesti tot de preoţi. Drama liturgică era o varietate a tropei* dialogate (tropele de Crăciun şi Paşti, răspîndite în Franţa şi Germania) şi conţinea multe elemente melodice preluate din coralele gregoriene*, îmbinate cu cîntecele populare. La curţile feudalilor, cu ocazia diferitelor serbări, se reprezentau anumite spectacole numite *triomfi*, în care predominau alegoriile cu caracter festiv, acompaniate de muzică. Încă din secolul XIII este cunoscut un gen de spectacol de origine populară — *pastorala*. Trubadurii şi trouverii cultivau acest gen de spectacol. În istoria muzicii a rămas cunoscută pastorala *Jocul lui Robin şi Marion* de Adam de la Halle. În Italia, asemenea pastoralelor, apar *intermezzi** (divertismente*) ce se reprezentau între actele tragediilor, cît şi ca spectacole de sine stătătoare. Ele mai erau denumite *favola pastorale* (poveste pastorală). Una dintre cele mai cunoscute este *Aminta*, a cărei text aparţine lui Torquato Tasso. Toate genurile de spectacol amintite mai sus au avut o influenţă mai mare sau mai mică în conturarea **o.** Pentru a încheia această introducere, subliniem existenţa unor genuri care se apropie de **o.**, întrucît ele conţin în germene caracteristicile ei: *drama per musica* în Italia, *tragedie lirique* şi *comedie** în Franţa, *masque** în Anglia şi *Singspiel* în Germania. Spre sfîrşitul secolului XVI a luat fiinţă la Florenţa, în casa contelui Giovanni Bardi, un cerc umanist, frecventat de personalităţi ale vieţii artistice şi muzicale. Această reuniune a oamenilor de artă italieni este cunoscută în istoria muzicii sub denumirea de *Camerata fiorentina**. Discuţiile s-au polarizat în jurul problemei viitorului spectacolelor muzicale şi al muzicii în general. O creaţie polifonă exagerat de amplificată risca încă de pe atunci să nu mai fie înţeleasă. Compozitorii, poeţii, cîntăreţii, instrumentiştii din acest cerc, călăuziţi de ideile înnoitoare ale culturii Renaşterii, erau preocupaţi pentru o reactualizare a principiilor artei antice greceşti, în ceea ce priveşte legătura dintre cuvînt şi muzică, valorificarea expresivităţii limbii declamate, realizarea unui recitativ continuu. Situaţi pe o poziţie critică faţă de excesul de tratare polifonică a muzicii vocale, ei pledau pentru *monodia acompaniată*, care să permită înţelegerea textului şi care să scoată în evidenţă valoarea expresivă a melodiei. Astfel a prins viaţă prima încercare făcută de unul dintre principalii compozitori ai cercului, şi anume, Jacopo Peri (1561—1633), care, pe baza libretului scris de Ottavio Rinuccini, realizează spectacolul intitulat *Dafne*, căruia îi dă ca explicaţie de gen denumirea *dramma in musica*. Această **o.** a fost prezentată pentru prima dată în anul 1597. Nu cunoaştem calităţile şi limitele acestei prime încercări, deoarece partitura a fost pierdută. Un al doilea libret de Rinuccini, intitulat *Euridice*, a prilejuit apariţia a două **o.**, una realizată de Jacopo Peri şi a doua de Giulio Caccini (1545 — 1618). Prezentarea la Florenţa, în octombrie 1600, a spectacolului *Euridice* de Jacoppo Peri (a cărui partitură s-a păstrat) este considerată apariţia genului de **o.** O nouă etapă în evoluţia genului o constituie creaţia lui Claudio Monteverdi (1567 — 1643).

O Ei nu urmărește să copieze pur și simplu principiile artei antice grecești, ci își îndreaptă atenția în primul rînd spre necesitatea de a îmbogăți limbajul muzical spre valoarea sa expresivă. De asemenea, el pledează și se străduiește practic să obțină o dramaturgie muzicală cu caracter profund uman, care să convingă auditoriul. În acest scop, el îmbogățește mijloacele de expresie, melodice, armonice, instrumentale, existente. Astfel, folosește aria *da capo*, aria de formă tripartită (A B A), *lamento*, recitative acompaniate în stilul *arioso**, duete, terțete, coruri, *tremolo* la instrumentele de coarde din orchestră, care să sublinieze o stare de zbucium. Printre **o.** sale amintim *Orfeu* (1607, care conține și o parte introductivă de orchestră, denumită *sinfonie**, precum și părți intermediare-*ritornello**), *Arianna* (1608), *Reîntoarcerea lui Ulisse în patrie*, *Nero*, *Încoronarea Poppei* (1642) — una dintre cele mai izbutite lucrări ale lui Claudio Monteverdi. (*Orfeu și Euridice* au fost reorchestrate de către compozitorul Doru Popovici și prezentate în concert public, în anul 1966, la București, de Orchestra Cinematografiei, dirijată de Paul Popescu.) În secolul XVII, **o.** se răspîndește în întreaga Italie, în special în centrele importante de cultură: Roma, Veneția și Neapole. Dar dezvoltarea genului nu va cunoaște un drum uniform, ci va suferi anumite influențe, determinate de condițiile social-politice și culturale specifice orașelor amintite. Astfel, la Roma, centrul catolicismului, **o.** suferă unele influențe ale muzicii de cult, dar tot aici apare tendința de folosire mai judicioasă a corului, a recitativului *secco** sau *quasi parlando*, care se diferențiază din ce în ce mai mult de arie*. Aria capătă o pondere tot mai mare; ea devine momentul central al dezvoltării muzicale în cadrul acțiunii scenice, iar ansamblul orchestral începe să capete un rol tot mai pronunțat. Printre principalii compozitori din Roma ce dau **o.** o forță dramatică apreciabilă se numără: Steffano Landi (1590—1655) cu *Moartea lui Orfeu* (1619) și *Santo Alessio* (1632), apropiată de stilul oratorial; Filippo Vitali, autorul **o.** *L'Aretusa* (1620); Vergilio Mazzochi (1597—1646), recunoscut ca un apreciat compozitor de lucrări scenice, cu **o.** *Il Falcone*, *Chi soffre speri* și în special *La Catena d'Adone* (1626). Trebuie amintit că la Roma prințul Berberini construiește, în anul 1652, un teatru unde încăpeau 3000 de persoane și prezintă aici multe din noile opere. De asemenea, se manifestă și o tendință de a scrie **o.** cu subiect comic, de farsă. Un cadru mai larg, am putea spune mai democratic, îl capătă **o.** la Veneția, unde în anul 1637 doi muzicieni din Roma, Benedetto Ferrari și Francesco Manelli, au deschis o sală publică pentru prezentarea spectacolelor — teatru *San Cassiano*. Aici **o.** puteau fi vizionate de diferite categorii de oameni, de la nobilime la meșteșugari etc., dezvoltîndu-se în masă gustul pentru acest gen. Și aici accentul este pus pe arie, gen pătruns de o melodică expresivă, foarte cantabil, cu elemente intonaționale preluate din melosul popular și, în special, din cantonetă. Printre spectacolele ce s-au bucurat de o largă audiență, istoria consemnează **o.** *Andromeda* de Francesco Manelli (1595—1667), pe libretul lui Benedetto Ferrari (1597—1681), *Nunta lui Thetis și Peleus* de Francesco Cavalli (1602—1676), *Orontea* de Marc Antonio Cesti (1623—1669), ca și alte **o.** compuse de Sacioti, Ziani, Coldara, Stradella, Vivaldi, Gasparini etc. În a doua jumătate a secolului XVII, Neapole devine centrul de cultură unde se impune și se dezvoltă **o.** Printre cei mai de seamă compozitori se află Alessandro Scarlatti (1659—1725), figură reprezentativă a genului de **o.** *seria*, adică a **o.** serioase, ce aveau la bază un subiect mitologic sau istoric. În **o.** lui Alessandro Scarlatti se constată o înmulțire a ariilor, bazate pe *bel-canto*, și variate ca expresie și tipologie: *aria cantabile*, *parlata*,

di bravura. Recitativul apare sub două forme: *secco*, susținut cu acorduri placate la clavecin, și *acompagnato* sau *stramentato*, acompaniat de orchestră. Alessandro Scarlatti a introdus tipul de *sinfonie* (uvertură*) la începutul **o.**, cu o structură tripartită*, bazată pe succesiunea de mișcări: repede—rar—repede, tip cunoscut în istoria muzicii sub denumirea de uvertură *italiană*. Un alt reprezentat al acestei școli a fost Francesco Provenzale (1627—1704), care și-a reprezentat **o.** sale numai la Neapole. Ca notă predominantă, **o.** sale conțineau melodia monodică*, *aria da capo*, intermediile*. Dar **o.** *seria* nu poate polariza întru totul atenția compozitorilor, atracția prezentată de către spectacolul cu subiect comic nemaiputînd fi stăvilită. Tot Francesco Provenzale compune și **o.** comică, *Sclavul soției sale*. În secolul XVII, **o.** cucerește Franța. Printre primii compozitori de seamă ai genului amintim pe Jean-Baptiste Lully (1632—1687), ale cărui lucrări au subiecte mitologice și istorice, intitulate „tragedii lirice", sub influența tragediei clasice care înflorește în Franța în acea epocă. Jean-Baptiste Lully îmbină în spectacol elemente de **o.** cu cele de balet. Uneori fragmentele de balet capătă o pondere predominantă, sau tot atît de amplă cît și cele vocale, de unde și specificarea de **o.** — *balet*. Fără a prejudicia partea soliștilor, Jean-Baptiste Lully acordă o atenție deosebită corului, orchestrei, recitativelor și totodată elementelor decorative — am spune scenografice —, montările distingîndu-i-se printr-un fast deosebit. Jean-Baptiste Lully va recurge la tipul de uvertură* care va deveni specifică **o.** franceze, urmînd o structură tripartită* din trei mișcări, după principiul: rar — repede — rar. Se poate observa opoziția, în succesiunea tempourilor, cu uvertura de tip italian, deși se menține principiul esențial al contrastului de mișcare. Printre cele 30 de **o.** scrise de Jean-Baptiste Lully, se remarcă *Teseu* (1675) și *Armida* (1686). Pe drumul deschis de Jean-Baptiste Lully va merge și un alt mare muzician al Franței — teoretician și compozitor —, Jean-Philippe Rameau (1683—1764). În **o.** scrise pentru Curtea franceză, el îmbogățește mijloacele de expresie și în special conducerea vocilor și a ansamblurilor vocale; a lărgit considerabil rolul orchestrei, încercînd să realizeze o unitate stilistică, cît și o închegare a tuturor elementelor muzicale în spectacol. Jean-Philippe Rameau intră în conflict cu admiratorii lui Jean-Baptiste Lully, dar criticile n-au putut scade cu nimic valoarea **o.** sale, printre care cităm: *Hyppolyte et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737), *Zoroastre* (1743). În Anglia, **o.** datorează mult personalității lui Henry Purcell (1658—1695). Dezvoltînd tradiția spectacolelor muzicale de tip *masque**, preluînd creator unele principii din muzica de **o.** italiană și franceză, Henry Purcell realizează **o.** în care specificul național englez și elementele expresive ale genului sînt afirmate cu mare forță. **O.** sale denotă un puternic simț dramatic, scenic. Orchestra își amplifică ponderea prin atenția pe care o acordă *intermezzi*-lor Dintre **o.** compuse de Henry Purcell, cităm: *Regele Arthur* (1697), *Regina zînelor* (1692) și, în mod deosebit, *Didona și Enea*, care, cu tot subiectul luat din antichitate, conține multe particularități ale stilului englez. Așa cum am afirmat anterior, **o.** în Germania a pătruns mai greu și mai tîrziu (la începutul secolului XVIII) datorită fărămițării feudale, care a constituit o frînă în calea progresului , și nu numai în artă. În orașul liber Hamburg, unde burghezia se afirmă și creează un centru de cultură, se impun condițiile care vor favoriza apariția **o.** germane. Aici vor compune **o.** lor Reinhard Keiser, Georg Friedrich Händel (*Almira, Nerone, Daphne* și *Florido*) și Georg Philipp Telemann (1681—1767), a cărui creație cuprinde peste 40 de lucrări de acest gen. Și la Hamburg există o puternică influență a **o.** italiene, contracarată de existența

O unui gen de spectacol muzical denumit *Singspiel*, mult apreciat, spectacol în care se îmbină dialogurile vorbite cu părțile muzicale, într-o dramaturgie unitară. Subiectele și elementele intonaționale sînt de provenienţă populară, fapt care va avea importanţa sa în naşterea o. naţionale germane. Întrucît în lucrarea de faţă nu putem cuprinde o prezentare amănunţită istorică a evoluţiei o., de la începuturile ei pînă în zilele noastre, ne vom rezuma să analizăm în linii mari principalele tipuri de o. cu particularităţile lor. O. *seria* (o. serioasă), prezentată mai mult la Curtea franceză și în Italia, devine în prima jumătate a secolului XVIII un spectacol convenţional, rupt de realitate, unde atenţia principală era îndreptată mai mult spre elementele decorative, exterioare, și mai puţin spre elementul uman propriu-zis. Nici lucrările marilor compozitori Jean-Philippe Rameau, Georg Friedrich Händel sau Alessandro Scarlatti nu au putut salva acest tip de o., deși ele conţin pagini muzicale nemuritoare, atît prin conţinutul expresiv, cît și prin frumuseţea ariilor și a părţilor pentru orchestră, ce se ascultă și astăzi cu mult interes. Cauza principală care a generat scăderea interesului faţă de o. seria rezidă, în primul rînd, în libretele care își căutau subiectele în mitologie și istorie. Interesul se îndreaptă spre un alt gen de o., care ia naştere în Italia și apoi cuprinde celelalte ţări — o. *buffa* —, cu rădăcini înfipte în tradiţia teatrului popular italian — *comedia dell arte* (teatru de bîlci cu un pronunţat caracter satiric). O. *buffa* se inspiră din realitate, trăgîndu-și subiectele din viaţa cotidiană. Eroii sînt figuri din popor, iar elementele satirice și comice biciuiesc moravurile societăţii. Dinamica scenică a acţiunilor este mult mai accentuată decît în o. *seria*, iar preponderenţa intonaţiilor și a ritmurilor populare (uneori și forma cîntecelor) fac ca acest spectacol să fie foarte îndrăgit de auditori. O. *buffa* permite și prezentarea unor elemente lirice și pune accentul pe realizarea unor finaluri concludente, realiste. Spectacolul *La serva padrona* (1733) de Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736), scris pe libretul lui Gennaro Antonio Frederico, constituie momentul de cotitură care a făcut ca balanţa să încline spre o. *buffa*. Această o. a prilejuit vii discuţii între muzicieni, subliniindu-se diferenţele calitative esenţiale între cele două genuri, care reprezentau în esenţă două căi. Însuși Jean-Philippe Rameau, în vîrstă de peste 60 de ani, își exprima admiraţia pentru noul gen de o., deși aparţine, prin creaţiile sale, vechii tendinţe de o. *seria*. Mulţi compozitori ai secolului XVIII au mers pe drumul o. *buffa*, ca de ex. Baldassare Gallupi, Niccola Piccini, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa (o. sa *Căsătoria secretă* este și astăzi cunoscuta și des reprezentată). Desăvîrșirea tipului de o. *buffa* va fi realizată la începutul secolului XIX, prin o. *Bărbierul din Sevilla* de Giacchino Rossini (1792—1868) și unele o. ale lui Gaetano Donizetti (1797—1848). În Franţa noua tendinţă în o. se observă prin apariţia o. *comice*, care pe prim plan așează critica socială. Și o. *comică*, ca și o. *buffa* în Italia, s-a născut din teatrul de bîlci (*théatre de la foire*), unde, în afara textului vorbit sau mimat, erau folosite cîntece de largă circulaţie. Mulţi ideologi revoluţionari burghezi au sprijinit dezvoltarea acestui gen de o. Printre lucrările mai cunoscute cităm: *Ghicitorul satului* (1752) de Jean-Jacques Rousseau (1712—1778), *Pygmalion* (1770) de François-André-Danican Philidor (1726—1795), *Felix, copilul găsit* (1777) de Pierre-Alexandre Monsigny (1729—1817). Desăvîrșirea acestui gen de o., în care există și momente de melodramă (îmbinarea momentelor comice cu cele lirice, sentimentale, dialogul vorbit), și elemente ale muzicii populare, o va realiza compozitorul André-Ernest-Modeste Grétry (1741—1813). Mare admirator al lui Giovanni Battista Pergolesi, el a dezvoltat

acest gen, atingînd o culme în **o.** comică franceză cu *Richard Inimă de Leu* (1784), *Raoul—Barbă Albastră* (1789) și *Wilhelm Tell* (1791). Subliniem un element deosebit de important, ce va cunoaște o mare amploare abia în secolul XIX, și anume, folosirea de către André Gretry a unor motive pentru caracterizarea personajelor sau acțiunilor. Principiul leit-motivelor va fi dezvoltat de Richard Wagner, Piotr Ilici Ceaikovski și alți compozitori ai secolului XIX. **O.** — *balet* a apărut în Franța la sfîrșitul secolului XVII și începutul secolului XVIII, valorificînd o tradiție de spectacol ambiguu, pestriț, în care baletul ocupa un rol apreciabil și în care se mai prezentau arii, declamații etc. Ulterior s-a încercat o sinteză între **o.** și balet. În aceste spectacole, dansul era integrat în acțiunea scenică a dramei lirice. În unele **o.** — balet se observă influența pastoralei*, în altele apar tente eroice sau lirice. Printre primele spectacole de **o.**—balet se numără *Le Triomphe de l'amour* (1681) de Jean-Baptiste Lully, *L'Europe galante* (1697), *Les amours de Venus et Mars* (1712) de Alexandro Campra, *Les festes grecques et romaines* (1723) de Cloin de Blamont. Jean-Philippe Rameau a obținut mari succese cu *Le temple de la gloire* (1745), *Les Indes galantes* (1735) etc. *Beggar's opera* (**o.** *cerșetorilor*) este un gen apropiat de **o.** *buffa* italiană și comică franceză. Apare în prima jumătate a secolului XVIII în Anglia. Satira, element predominant, este îndreptată împotriva **o.** de Curte, pe care o parodiază. Cîntecele orășenești își găsesc locul alături de arii. Printre reprezentanții de seamă ai genului, cităm pe John Gay (1685—1732) și John Cristopher Pepusch (1667—1752). Corespondentul acestui gen de **o.** în Germania este *Singspiel*-ul. Discuțiile purtate în legătură cu viitorul **o.** — *seria* sau *buffa* — au creat o emulație care a avut ca rezultat apariția unor lucrări de certă valoare artistică, realizate de compozitorii timpului. Situația critică în care ajunsese **o.** *seria* cerea o rezolvare. Ieșirea din impas s-a datorat lui Christoph Willibald Gluck (1714—1787), unul dintre marii reformatori ai genului. El a militat pentru un nou tip de dramaturgie, la care trebuie să contribuie întreg ansamblul, și cu toate mijloacele: libretul, muzica (arie, recitativ, cor, părți orchestrale), baletul, mișcarea scenică. Depășind convenționalul unui subiect din mitologie sau istorie, Cristoph Willibald Gluck este partizanul unei sublinieri a elementului general uman, independent de epoca în care se situează subiectul. Ariile sale au un profund caracter dramatic, în care se îmbină elementele recitate cu cele cîntate. Pune un accent deosebit pe monolog, fără a neglija părțile de ansamblu. Corul și baletul capătă o semnificație strict legată de conținutul **o.**, în timp ce orchestra conduce și comentează acțiunea scenică. Cristoph Willibald Gluck este printre primii care pledează pentru introducerea simfonismului în muzica de **o.**; de asemenea, printre primii care folosește forma de sonată* în cadrul uverturii* și pledează pentru legarea tematicii uverturii de conținutul tematic al **o.** Uverturile la **o.** *Alcesta*, *Ifigenia în Aulida*, *Ifigenia în Taurida* sînt exemple concludente. Deși păstrează elementul tradițional al subiectului preluat din mitologie, relieful și caracteristicile muzicale ale personajelor capătă o semnificație contemporană prin modul în care este tratată ideea de jertfă, ca și eroismul sau curajul în lupta pentru dreptate, pentru triumful adevărului. El dă glas năzuințelor epocii premergătoare Revoluției franceze, însuflețind idealurile estetice, umane ale contemporanilor săi. Prefața la **o.** *Alcesta* este un adevărat manifest și crez artistic al autorului, care a provocat o puternică impresie printre muzicienii vremii sale. O nouă etapă în dezvoltarea **o.** începe prin creația lui Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791), care a abordat atît **o.** *buffa*, *seria*, cît și *Singspiel*-ul german: *Răpirea din Serai* (1782) — *Sing-*

O spiel, *Nunta lui Figaro* (1786) — o. *buffa* sau comică, *Don Juan* — *dramma giocoso* (1787) — în care se realizează o împletire între comic și tragic, *Flautul fermecat* (1791) — *Singspiel*. Concepția realistă, ingeniozitatea cu care făurește fiecare personaj, legătura fantastică a melodiilor sale, măiestria cu care sînt tratate părțile vocale și ale orchestrei într-o concepție simfonică unică, toate aceste caracteristici fac din o. lui Wolfgang Amadeus Mozart creații nepieritoare. Perioada revoluției burgheze din Franța a prilejuit apariția unui nou tip — o. *salvare*, care-și axează tematica pe ideea eliberării de sub jugul tiraniei. Ideile reformatoare ale lui Cristoph Willibald Gluck sînt preluate și dezvoltate în o. lui André Grétry — *Richard Inimă de Leu* (1784), Luigi Cherubini — *Lodoiska*, Etienne Méhul — *Euphrosine et Coradin*, Jean-François Lesueur — *La Caverne* etc. Îmbinînd principiile de provenienţă franceză ale o. *salvării* cu ale *Singspiel*-ului german, Ludwig van Beethoven va crea unica sa lucrare în acest gen — *Fidelio*, în care ideea luptei pentru libertate, a eroismului, a jertfei apare în mod manifest și militant. Concepția umanistă a genialului simfonist a găsit în o. posibilitatea de redare a idealurilor și frămîntărilor epocii. Prima jumătate a secolului XIX este legată în Italia de numele unor compozitori și al unor creații de răsunet. Este vorba de Gioacchino Rossini (1792—1868) cu o. *Semiramida* (1823), Vincenzo Bellini (1801—1836) cu *Norma* (1831), Gaetano Donizetti (1797—1848) cu *Lucrezia Borgia* (1833). Patriotismul, dragostea de viață, optimismul poporului italian sînt subiectele ce preocupă pe cei mai mulți compozitori și libretiști. În arii predomină *bel-canto*-ul și coloratura.

Un aspect ce interesează în mod special evoluția genului este legat de compunerea o. *Wilhelm Tell* de către Gioacchino Rossini în anul 1829 pentru Opera din Paris. Cu această lucrare se poate vorbi de începutul unui nou tip de o. —*romantică, eroică*. Ea va fi continuată într-un mod personal de compozitorii francezi Giacommo Meyerbeer (1791—1864) — *Hughenoții* (1836), *Profetul* (1849) — și François Auber (1782—1871) — *Le cheval de bronze* (1836), *Le domino noir* (1837). Acest nou tip, care preia ideile romantice ale vremii, folosind arii, cavatine, balade, va cunoaște multe succese, dar și critici datorită exagerărilor în fastul scenic, apoi ale veridicității — care caracteriza acțiunile etc. Acest gen de o. a fost denumit *grand opéra* (o. mare). De curentul romantic este legată și evoluția o. în Germania prin lucrările lui Carl Maria v. Weber (1786—1826). Valorificarea tematicii populare, a tradiției *Singspiel*-ului va cunoaște variate aspecte privind tematica libretului și mijloacele muzicale de expresie în o. *Freischütz* (1820), *Eurianthe* (1823), *Oberon* (1826). Dar marea reformă a o. germane, cu implicații serioase și în alte genuri muzicale, precum și în general în tehnica componistică, o va realiza Richard Wagner (1813—1883). Inspirîndu-se din legendele și miturile populare germane, el își alcătuiește singur libretele, compunînd „drame muzicale" în care urmărește o cît mai strînsă legătură între textul poetic și cel muzical. Din această sudură va apare necesitatea abordării unei noi forme dramaturgice, prin renunțare la un principiu tradițional al „numerelor închise" (arii, duete, coruri etc.) și afirmarea unei permanente dezvoltări tematice. Reformele lui Richard Wagner constituie punctul său de vedere critic față de rutina și tradiționalismul existent în o. italiene și franceze, unde predomina cultul așa-zisei „linii vocale pure", al tendințelor de virtuozitate exterioară, nelegată de dramaturgia o., și o pondere redusă a orchestrei. Wagner pune un accent deosebit pe realizarea unui simfonism dedus din rolul esențial pe care-l acordă leit-motivelor* (elemente tematice prin care sînt caracterizate diferite personaje,

obiecte, acțiuni). Orchestra va ocupa un rol deosebit, atît de comentator, cît și de conducător al dramaturgiei muzicale. De asemenea, intensa cromatizare* a limbajului armonic va deschide noi perspective dezvoltării înseși a muzicii (duble funcțiuni în armonie, bitonalismul și politonalismul). Nu putem în cadrul acestui articol să cuprindem întreaga concepție muzicală a lui Richard Wagner. Vrem doar să amintim faptul că prin concepția pe care o conferă dramelor sale muzicale, geniul wagnerian exprimă indiscutabile virtuți și pe plan simfonic, deși marele muzician și poet german n-a compus propriu-zis nici o simfonie. Nu întîmplător, multe dintre uverturile și preludiile, ca și părțile consacrate exclusiv orchestrei din o. sale sînt frecvent interpretate în concerte simfonice. Contradicția gîndirii sale estetice și ideologice apare la o analiză atentă a libretelor, unde tendințele realiste se amestecă cu cele mistice, idealiste. Prin o. *Lohengrin* (1848), *Tannhäuser* (1845), *Maeștrii cîntăreți din Nurnberg* (1867), *Tetralogia* (1854—1876) și *Parsifal* (1882), Richard Wagner și-a cîștigat un loc fără egal în istoria muzicii universale. Ideile inovatoare ale lui Richard Wagner, noua cale pe care o deschide o. s-au lovit de critici acerbe și de poziții net antiwagneriene din partea partizanilor o. tradiționale. Printre marii compozitori ai secolului al XIX-lea în domeniul o. trebuie citat Giuseppe Verdi (1813—1901), care a lăsat culturii muzicale universale creații realiste ce se bucură de o unanimă recunoaștere. Aptitudinile sale de dramaturg rezultă din capacitatea de analiză psihologică și de transmitere a sentimentelor. Portretele muzicale ale eroilor săi sînt de o mare vitalitate, dăruite generos din punct de vedere melodic în arii care au cucerit marele public și în zilele noastre. Credem că nu greșim dacă spunem că Giuseppe Verdi este în prezent cel mai cîntat autor de o. El nu impune cîntăreților o țesătură vocală inaccesibilă, ci caută să-i apropie cît mai mult de intențiile sale, sugerîndu-le, prin plasticitatea ideilor muzicale, drumul unei realizări cît mai expresive. Orchestra, fără a avea ponderea esențială din o. lui Richard Wagner, este totuși un element important în angrenajul dramaturgic, mai ales prin eficiența sa sonoră. Giuseppe Verdi folosește, alături de arii și *arioso*-uri, cîntecul strofic, format din cuplete și ritornele sau refrene, valsul și marșul în numere închegate. În o. *Otello* (1887) și *Falstaf* (1892) introduce și principiul leit-motivului, creînd o dezvoltare muzicală neîntreruptă, renunțînd la granițele dintre diferitele numere tradiționale. Dintre cele 26 o. compuse de Giuseppe Verdi, mai cităm doar trei dintre cele mai cunoscute: *Rigoletto* (1851), *Traviata* (1853), *Aida* (1870). În a doua jumătate a secolului XIX, în Franța se afirmă un nou gen de o. cu un pronunțat caracter liric-sentimental, păstrînd și elemente din *grand opéra*. Amintim dintre ele o. *Faust* (1859), *Romeo și Julieta* (1864), de Charles Gounod (1818—1893), *Mignon* (1866) de Ambroise Thomas (1811—1896), *Manon Lescaut* (1884) și *Werther* (1892) de Jules Massenet. În deceniul al șaptelea al secolului se impune personalitatea artistică a lui Georges Bizet (1838—1875), care în genul o. lirico—sentimentale creează *Pescuitorii de perle* (1863), dar care va spune un cuvînt nou în nemuritoarea o. *Carmen* (1875). Și prin subiect, și prin tratare, o. *Carmen* constituie o revoluție care prilejuiește multe discuții. Șocul este atît de puternic, încît această o., atît de iubită astăzi, înregistrează o răsunătoare cădere la premieră. Subiectul ales de Georges Bizet descinde din viața cotidiană, iar eroii desprinși din mediul popular specific Spaniei mijlocului de secol XIX îi prilejuiesc utilizarea unor cîntece și dansuri inspirate din folclorul iberic. În acest context, *Seguidilla* și *Habanera* nu „decorează" desfășurările muzicale, ci caracterizează eroina principală. Cîteva teme ale o.,

O reliefate chiar în introducere, îi permit lui Georges Bizet realizarea unor desfășurări simfonice de mare sugestivitate. Și curentul impresionist are un cuvînt de spus în dezvoltarea o. franceze. Claude Debussy (1862—1918) înscrie o nouă pagină în istoria genului prin lucrarea *Pélléas et Mélissande* (1902). Preluînd elemente ale concepției wagneriene în ceea ce privește construcția dramei muzicale, Claude Debussy dezvoltă tradițiile o. franceze. Compozitorul valorifică apoi intonațiile specifice limbii franceze și, în acest scop, folosește exclusiv recitativele și dialogurile, renunțînd la arii. Dar valoarea acestei capodopere nu se mărginește la muzica franceză — ea devine o valoare universală prin noutățile de expresie, prin perspectivele pe care le deschide operelor impresioniste în general. Pe această linie vor merge și compozitorii Maurice Ravel (1875—1937) cu o. *L'heure espagnole* (1907) și *L'enfant et les sortileges* (1925), Paul Dukas (1865—1935) cu o. *Arianne et Barbe-Bleue* (1907), linie care va fi urmată de Albert Roussel, Jacques Ibert, Darius Milhaud etc. În Italia, drumul o. este continuat de reprezentanții curentului verist, care, pe de o parte, dezvoltă marile tradiții ale școlii italiene, iar pe de altă parte, se apropie, prin tematică, de realitatea vie cotidiană pe care se străduie s-o redea veridic. Remarcăm pe compozitorii: Ruggiero Leoncavallo (1858—1919), Giacomo Puccini (1853—1924), Pietro Mascagni (1863—1945), care în pofida unor tendințe sentimentale, uneori desuete, reușesc să păstreze nealterate aspectele vieții, ale realității. Bogăția și fantezia lor melodică a determinat popularitatea multor arii. În afara accesibilității muzicale, aceste o. conțin o dramaturgie eficientă, desfășurată cu spontaneitate. *Paiațe* (1892) de Ruggiero Leoncavalo, *Boema* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Buterfly* (1904), *Gianni Schicchi* (1918) de Giacomo Puccini, *Cavalleria rusticana* (1890) de Pietro Mascagni sînt creații care s-au impus în repertoriul curent al tuturor teatrelor de operă din lume. Un rol important în dezvoltarea genului l-a avut școala muzicală rusă. Preluînd tradițiile o. italiene, germane, franceze și folosind caracteristici deduse din cîntecele și prezentările scenice populare, compozitorii ruși din secolul XIX au pus bazele o. ruse. Întemeietorul școlii muzicale ruse, Mihail Glinka (1804—1857), a fost totodată și primul mare reprezentant al creației de o. În acest gen a scris două lucrări care au intrat în patrimoniul muzicii universale: *Ivan Susanin* (1836) și *Ruslan și Ludmila* (1842). Prima este inspirată de un episod din istoria Rusiei, un accent puternic fiind pus pe ideea luptei poporului pentru libertate națională, iar a doua o. își trage seva din legendele și basmele populare. Glinka a înțeles să potențeze intonații și ritmuri, structuri armonice și polifonice preluate din folclor și să le valorifice muzical, pe o treaptă superioară. Corul, reprezentînd masele de oameni, capătă un rol deosebit, fiind integrat în dramaturgia spectacolului; ansamblul nu mai este un simplu comentator, din afară, al desfășurării scenice, ci un personaj care-și împletește acțiunile cu cele ale eroilor dramei. Un alt reprezentant de frunte al școlii ruse este Aleksandr Dargomîjski (1813—1869), care prin o. sa lirico-psihologică *Rusalka* (1856) continuă drumul deschis de Mihail Glinka, adăugîndu-i și o vădită notă de critică socială. Lui îi revine meritul de a fi printre primii compozitori ruși care au încercat să potențeze resursele intonaționale ale limbii vorbite, realizînd un timp de declamație muzicală cantabilă (recitativ*) ce va fi preluată și de alți autori ruși. O. sa *Oaspetele de piatră* (1872) constituie un experiment interesant care a atras atenția multor muzicieni. Continuatorul căii deschise de Mihail Glinka și Aleksandr Dargomîjski — în ordine cronologică — este Aleksandr Borodin (1833—1887), care în o. *Cneazul Igor* (1890) realizează o epopee eroico-popu-

lară, unde dramaturgia scenică, plină de dinamism, este strălucit susținută de muzică. Autorul împletește și integrează ingenios în ansamblul lucrării două sfere de intonații și ritmuri — ruse și orientale — proprii imaginilor oferite de libret. Melodicitatea pregnantă a muzicii lui Borodin este potențată de o viziune armonică fluidă și în mod special de o polifonie populară, specifică muzicii ruse, denumită sub-voce*. Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov, compozitor și teoretician (1844—1908), cuprinde în o. sale o tematică variată (dramă istorică, psihologică, etică, basm etc.). Ca și în creația celorlalți compozitori ruși, elementele melodico-ritmice, proprii folclorului rus și oriental, ocupă un rol decisiv, determinînd concepția muzicală dramaturgică a autorului. Dintre o. sale, cităm: *Logodnica țarului* (1898 — dramă intimă psihologică), *Pskoviteanka* (1872—dramă populară istorică), *Sadko* (1896 — o. epică, cu caracter de legendă populară, chiar autorul a intitulat-o o. — *bîlină*), *Fata de zăpadă* (1881 — a cărei idee, puritatea morală și dragostea sinceră capătă valoare de simbol). Fantasticul îmbinat cu meditația filosofică caracterizează o. *Legenda orașului nevăzut Kitej* (1904), lucrare de mare valoare spirituală și muzicală, care așteaptă încă deslușirea deplină a intențiilor autorului. Folclorul ucrainean l-a influențat pe Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov în realizarea a două o.: *Noapte de ajun* (1895) și *Noapte de mai* (1878). Cunoscuta sa o. *Cocoșul de aur* (1907) prilejuiește autorului etalarea unei ascuțite ironii sociale, de factură populară și evidențiată prin intermediul basmului. Contribuția lui Modest Musorgski (1839—1881) la îmbogățirea creației de o. este unanim recunoscută. Muzician subtil și profund, cu o deosebită sensibilitate artistică, înnoitor al limbajului muzical, Modest Musorgski a continuat tradiția muzicală rusă, adăugîndu-i elemente noi de expresie, prin găsirea unor potențe sonore cu totul aparte și a căror proveniență s-a dovedit a fi intonația limbii vorbite. Semnificativă în acest sens este varietatea tipurilor de recitative. Un alt izvor de înnoire aflat în creația lui Modest Musorgski a fost și marea sa măiestrie în cultivarea modurilor*, cărora le-a dat o interesantă înveșmîntare armonică. O. *Căsătoria* (1868) — în care dezvoltă drumul început de Aleksandr Dargomîjski cu o. *Oaspetele de piatră* — a constituit o experiență pentru cristalizarea și orientarea estetico-muzicală a celorlalte o. care i-au adus consacrarea: *Boris Godunov*, în două versiuni (1869 și 1872), și *Hovanscina* (1886), o grandioasă epopee populară care reflectă soarta Rusiei într-un moment de cotitură a istoriei sale, epoca lui Petru cel Mare. Printre compozitorii ruși ai secolului XIX, Piotr Ilici Ceaikovski (1840—1893) ocupă un loc aparte, mai întîi datorită creației bogate și variate în forme și genuri, apoi expresivității, precum și accesibilității în sensul cel mai bun al cuvîntului. Piotr Ilici Ceaikovski, melodist și dramaturg prin excelență, nu putea să ignoreze genul o. El a compus: *Evghenii Oneghin* (1878), *Fata din Orleans* (1878), *Mazeppa* (1883), *Vrăjitoarea* (1887), *Iolantha* (1891). Ultima lucrare, *Dama de Pică* (1890), atinge limitele cele mai înalte ale creației sale în genul teatrului liric; aici se sintetizează concepția sa filosofică, critica pe care o aduce societății în care trăise și, în același timp, dragostea de viață, ca și năzuința spre fericire. Cele șapte tablouri ale o. sînt o dovadă a gîndirii sale simfonice, a măiestriei sale de dramaturg, a modului cum organizează desfășurarea acțiunii în jurul unor idei obsedante: forța destinului, cele trei cărți, dragostea, fericirea. Printre compozitorii din această perioadă semnalăm pe Serghei Ivanovici Taneev (1856—1915) cu o. *Orestia* (1894), Serghei Rahmaninov (1873—1943) cu o. *Aleko* (1892). În țările din Europa răsăriteană și centrală, în care școlile naționale muzicale s-au dezvoltat în secolul XIX,

O preocuparea compozitorilor pentru acest gen este aproape generală. Frédéric Chopin, prin creația sa destinată aproape exclusiv pianului, constituie o excepție în această privință. Cităm pe compozitorul polonez Stanislav Moniuszko (1819—1872) cu *Halka* (1847), doi compozitori cehi, Bedrich Smetana (1824—1884) cu *Mireasa vîndută* (1866), *Dalibor* (1867), *Libuse* (1872), *Două văduve* (1874) și Antonin Dvorak (1841—1904) cu *Wanda* (1876), *Rusalka* (1900), precum și compozitorul slovac Leoš Janacek (1854—1924) cu *Jenufa* (1894—1903) și *Katja Kobanova* (1919—1921). În Ungaria, genul de o. este reprezentat prin creatorul de frunte al școlii naționale, Ferenc Erkel (1810—1893) cu *Bank-Ban* (1861) și *Gheorghe Doja* (1867). Continuăm enumerarea noastră, menționînd pe compozitorii școlii naționale din Bulgaria (Pancio Vladigherov, Veselin Stoianov), Iugoslavia (Kristie Konjovic), Grecia (Spyros Samaros), Spania (Felipe Pedrell, Isaac Albeniz, Manuel de Falla) etc.

Analizînd dezvoltarea genului de o. în epoca noastră, trebuie să consemnăm apariția unor lucrări ce poartă amprenta tendințelor estetice și stilistice specifice secolului XX. Totodată sînt continuate și dezvoltate, în linii mari, elementele generale proprii genului de o. Amintim o. lui: Richard Strauss (1864—1949) — *Salomeea* (1905), *Cavalerul rozelor* (1910); Béla Bartók (1881—1945) — *Herzog Blaubarts Burg* (1911); Benjamin Britten (1913) — *Peter Grimes* (1945), *Albert Hering* (1947); Eugen Suchon (1908) — *Krutniava* (1949); Wolf Ferrari (1876—1948) — *Cei patru bădărani* (1906), *Văduva isteață* (1908); Serghei Prokofiev (1891—1953) — *Dragostea celor trei portocale* (1919), *Semion Kotko* (1939), *Război și pace* (1942, 1953); Dmitri Șostakovici (1906) — Nasul (1928), *Lady Macbeth* (1930—1932); Dmitri Kabalevski (1904) — *Colas Breugnon* (1938), *Familia lui Taras* (1950); Luigi Dallapiccola (1904) — *Il prigioniero* (1944—1948); Rolf Libermann (1910) — *Romeo și Julieta* (1940), *Raskolnikoff* (1948); Heinz Werner Henze (1926) — *König Hirsch* (1952—1955), *Der Prinz von Hamburg* (1960); Serghei Slonimski — *Virinea* (1967).

Nici compozitorii reprezentativi ai școlii dodecafonice seriale vieneze nu au ocolit genul scenic. Arnold Schönberg (1874—1951) a compus monodrama *Erwartung* (1909), apoi *Moises și Aaron* — neterminată (1932), Alban Berg (1885—1935) — *Wozzeck* (1917—1921) și *Lulu* (1928—1935). Situăm începuturile creației de operă românească în secolul XIX, sub influența spectacolelor îndeosebi de o. italiană prezentate pe scenele noastre de trupele străine. Ca și în alte țări, primii pași s-au făcut prin realizarea unor spectacole muzicale, vodeviluri*. Important este faptul că în tipologia generală, pe care creația originală o copiază după o. italiană sau franceză, se caută și dezvoltarea unui conținut, definit atît de un subiect, cît și de intonații muzicale proprii românești. Sinteza acestor căutări va duce la apariția unor o. comice. Primele realizate în acest gen sînt cele ale lui Eduard Caudella (1841—1924): *Olteanca* (1879) și *Fata răzeșului* (1882). Drumul deschis va fi urmat și de alți compozitori, care vor aborda, pe lîngă o. comice, și cele dramatice cu subiecte luate din istoria poporului român.

Amintim din nou de Eduard Caudella cu o. *Petru Rareș*, a cărei premieră a avut loc la 1 noiembrie 1900, și în care autorul, printr-o bună cunoaștere a genului, redă cu o deosebită măiestrie componistică un episod din lupta moldovenilor împotriva despotului Ștefăniță, pentru instaurarea pe scaunul domnesc al lui Petru Rareș.

Printre primii compozitori români de o. cităm pe: Alexandru Flechtenmacher (1823—1898), George Stephănescu (1843—1925), Constantin Dimitrescu (1843—1928), Mauriciu Cohen-Lînariu (1852—1929), Tudor Flondor

(1862—1908), Tiberiu Brediceanu (1877—1968) etc. Perioada dintre cele două războaie mondiale se caracterizează prin lărgirea problematicii libretelor și, în mod special, prin căutarea unor căi proprii de dezvoltare a dramaturgiei muzicale. În această direcție, printre cele mai reușite realizări, cităm drama muzicală *Năpasta* (1927, revizuită în 1958) de Sabin Drăgoi (1894—1968), precum și opera sa comică-fantastică *Kir Ianulea* (1937), drama lirică-psihologică *Marin Pescarul* (1933) de Marțian Negrea (1893—1973), drama psihologică-istorică *Alexandru Lăpușneanu* (1930, revizuită în anul 1944) și o. basm *Capra cu trei iezi* (1939) de Alexandru Zirra (1883—1946), o. buffă *De la Matei cetire* (1938) de Ion Nonna Otescu (1888—1940), o. lirică-fantastică *Strigoii* (1930) de Mihail Andreescu Skeletti (1882—1965), precum și comedia muzicală *O noapte furtunoasă* (1934, revizuită în anul 1950) de Paul Constantinescu (1909—1963). Una dintre cele mai reprezentative lucrări ale genului, datorită splendidei sale rezonanțe ideatice și înaltului nivel de concepție și realizare muzicală este o. *Oedip* (1916—1933) de George Enescu (1881—1955). Reluînd vechea temă a luptei omului cu destinul, o. *Oedip* dă acestei probleme un răspuns opus tezei antice, subliniind forța morală a omului. Momentul crucial al acțiunii, în care Oedip răspunde Sfinxului: „Omul este mai tare decît destinul", polarizează sensul filosofic și estetic al gîndirii enesciene. După Eliberare, genul de o. a constituit o preocupare majoră pentru compozitorii români. Varietatea tematicii (subiecte izvorîte din trecutul istoric, din lupta partidului și a forțelor democratice în anii ilegalității pentru o viață liberă și fericită, dezvoltarea unor tradiții ale o. comice sau subiecte proprii povestirilor pentru copii), înaltul nivel profesional-artistic al compozitorilor au condus la realizarea unor lucrări cu larg răsunet în rîndul spectatorilor din țară și peste hotare. Preocupările compozitorilor s-au îndreptat spre găsirea modalităților și mijloacelor de expresie capabile să redea convingător ample mișcări de masc (caracteristică generală și pentru teatrul și filmul contemporan), spre reliefarea și caracterizarea muzicală a eroilor, spre dezvoltarea unor recitative melodice izvorîte din intonația limbii vorbite, subliniind totodată și rolul complex al orchestrei în desfășurările simfonice ale dramaturgiei muzicale. Paul Constantinescu (1909—1963) a realizat în această perioadă o. *Pană Lesnea Rusalim* (1955), dramă muzicală ce redă evenimente din întunecata perioadă a domniei fanariote, lupta eroilor împotriva asupritorilor și a nedreptăților sociale. Alfred Mendelsohn (1910—1966) a compus o. *Meșterul Manole* (1949), dramă lirică ce evocă, într-o concepție simfonică proprie, legenda meșterului Manole, *Michelangelo* (1964), după piesa lui Alexandru Kirițescu, și *Spinoza* (1966). Din titlurile de mai sus transpare preocuparea compozitorului de a realiza o. cu profunde implicații filosofice, în care activitatea și idealurile unor mari personalități se integrează în frămîntările diferitelor epoci. Gheorghe Dumitrescu (1914), compozitor cu preocupări multilaterale, a realizat în acest gen, pînă în prezent, șapte lucrări, cele mai multe cu subiect istoric: *Ion Vodă cel Cumplit* (1955) este inspirată din lupta moldovenilor împotriva jugului otoman sub conducerea legendară a lui Ion Vodă; *Decebal* (1957) tratează aceeași temă a luptei pentru independență, într-o altă epocă istorică; *Răscoala* (1959) redă dureroasa epopee a luptei țăranilor asupriți în 1907 prin mijloace artistice atît reliefate cît și sugestive; *Fata cu garoafe* (1961) are ca temă un episod din lupta partidului în anii ilegalității, în preajma Eliberării; *Meșterul Manole* (1969) a fost prezentată doar sub formă de concert, și își așteaptă punerea în scenă; *Poesis* (1672), după *Geniu pustiu* de M. Eminescu; *Vlad Țepeș* (1974), cu pagini de

O mare forță emoțională privind viața și lupta acestui domnitor. O. *Trandafirii Doftanei* (1961) de Norbert Petri (1912) are ca temă tot un un subiect din lupta partidului în . ni. ilegalității. Norbert Petri a compus și o. *Idolul sfărîmat* (1963). *Neamul Șoimăreștilor* (1956) și *Pădurea vulturilor* (1960, revizuită în 1964), două o. ale compozitorului Tudor Jarda (1922), abordează atît subiectul de istorie îndepărtată, cît și tema luptei comuniștilor. *Pădurea vulturilor* își situează acțiunea în preajma zilei Eliberării. Este interesantă intenția autorului de a reactualiza principiul de dramaturgie clasică al unității de timp și loc — ceea ce dă o desfășurare alertă acțiunii, cît și un dinamism deosebit spectacolului. Din trecutul patriei se inspiră și Sabin Drăgoi care, după 23 August 1944, a compus o. *Horia*. Tot lui Sabin Drăgoi basmul popular îi prilejuiește realizarea unei apreciate o. comice pentru copii, *Păcală* (1956). Se pare că spectacolul de o. pentru copii se bucură de o deosebită apreciere și din partea celor adulți. Astfel se explică (în afara calităților intrinsece ale compozițiilor respective) succesele o.-basm *Povestea țapului* (1953) de Max Eisikovits (1908) și *Motanul încălțat* (1961) de Cornel Trăilescu (1926). Printre compozitorii pe care îi preocupă în mod deosebit genul de o. se află Mansi Barberis (1899), care a realizat *Domnița din depărtări* (1948, revizuită în 1965), *Apus de soare* (1958, revizuită în 1969) și *Kera Duduca* (1963), apoi Wilhelm Demian (1910) cu o. într-un act *Capcana* (1964), Emil Lerescu (1921) cu o. eroică *Ecaterina Teodoroiu* (1964, revizuită în 1967). Printre o. compozitorilor români din generația formată după 23 August 1944, cităm în primul rînd pe Pascal Bentoiu (1927): *Amorul doctor* (1964), care continuă cele mai bune tradiții ale o. comice, îmbinîndu-le cu elemente contemporane de gîndire și realizare a dramaturgiei spectacolului, de limbaj și construcție muzicală; o. radiofonică *Jertfirea Ifigeniei* (1968), distinsă cu premiul Radioteleviziunii italiene; o culme a drumului său creator în genul o. este *Hamlet*, prezentată în concert în anul 1971 și distinsă cu marele premiu „Guido Valcarenghi". La rîndul său, Sergiu Sarchizov (1924) a scris o. *Trei generații* după piesa cu același titlu de Lucia Demetrius. Aurel Stroe (1932) este autorul a două o.: una radiofonică, *De Ptolomaeo* (1970), și *Nu va primi premiul Nobel* (1969). Doru Popovici (1932) a compus o. într-un act *Prometeu* (1958) și *Mariana Pineda* (1966) pe un libret propriu după Federico Garcia Lorca. O. *Mariana Pineda* s-a bucurat de un real succes, prezentată atît în sala de concert, cît și sub formă de spectacol. O reușită a compozitorului Doru Popovici o constituie opera într-un act *Interogatoriul din zori* (1975), după libretul lui Victor Bîrlădeanu. Originalitatea acestui opus constă atît în forma, cît și în conținutul ei. Scrisă pentru două personaje active, Ion I. Ion — muncitorul condamnat la moarte — și procurorul său, la care asistă și un al treilea personaj, un gardian mut, opera dezvoltă permanent confruntarea dintre două idei filosofice, demonstrînd pînă la urmă superioritatea idealului pentru care se sacrifică Ion. Valoarea intrinsecă a muzicii este dată de o tematică pregnantă cu adînci rădăcini în melodica și armonia modală românească. Profundul dramatism muzical ce se desfășoară continuu captivează atenția ascultătorilor. Ultima o. a lui Doru Popovici, *Noaptea cea mai lungă* (1978), după libretul lui Dan Mutașcu, prezintă într-o formă artistică superioară momentul dramatic dinaintea morții lui Mihai Viteazul. Teodor Bratu (1922) a realizat fresca istorică *Stejarul din Borzești* (1968), o. pentru copii *Punguța cu doi bani*, după povestea lui Ion Creangă, și o. *Dreptul la dragoste*, după romanul *Aveam 18 ani* de Ecaterina Lazăr (libretul realizat de ambii autori), un omagiu adus nenumăraților ilegaliști care au luptat pînă la sacrificiul suprem pentru „eliberarea poporului român,

pentru făurirea unei lumi mai drepte și mai bune". Anatol Vieru în opera *Iona* (1976—1977), după tragedia lui Marin Sorescu și inspirată de gravurile lui M.C. Escher, dezbate în mod simbolic condiția umană, exprimînd setea de libertate a omului. Muzica operei se desfășoară în întregime pe un mare bloc sonor din 36 de sunete, fapt care exprimă etanșeitatea lumii lui Iona. Sînt folosite mijloace proprii muzicii lui Vieru: structuri modale elementare suferă transformări complexe, tehnica „sitei" aduce repetări foarte variate ale unor elemente simple. Contextul instrumental este elaborat minuțios, în timp ce linia vocală se desfășoară foarte variat, inevitabil prizonieră însă acestui context. Refractară efectului superficial, opera *Iona* tinde să exercite o influență de adîncime asupra psihicului ascultătorului. Cornel Țăranu (1934) consacră tinerilor spectatori o. *Secretul lui Casanova* (1969), compoziție plină de vervă și dinamism, unde elemente specifice muzicii vocal-simfonice se îmbină cu intonații și ritmuri din muzica de jazz. Corneliu Cezar (1937), în o. *Galileo Galilei* (1962), pe un libret alcătuit de compozitor după Berthold Brecht, vădește un deosebit simț scenic; montarea la Opera Română din București (1964) și succesul obținut constituie o confirmare a calităților sale de creator în acest gen. Liviu Glodeanu (1938) a compus în anul 1969 o. radiofonică *Zamolxe*. În urma unor transformări ale scenariului, o. a putut fi pusă în scenă (1973) la Opera din Cluj. Opera radiofonică *Aripile cresc din pămînt* de Liviu Ionescu, realizată pe libretul poetului Eugen Frunză, urmărește să prezinte într-o formă artistică concisă și accesibilă una din problemele de bază ale existenței noastre. Este vorba de modul cum zborurile cosmice influențează în bine — sau în rău — gîndirea și simțirea umană. Întregul material sonor (elemente muzicale noi, inclusiv fragmente din lucrările anterioare ale compozitorului) este prelucrat în cabina tehnică de mixaj pe o bandă cu mai multe canale pe care sînt suprapuse sau înregistrate intervențiile soliștilor, corul și orchestra, efectele de atmosferă etc. Toate componentele ei fac ca opera radiofonică *Aripile cresc din pămînt* să se asculte cu interes, constituind în același timp unul dintre cele mai reușite opusuri ale compozitorului Liviu Ionescu.

2. Ca orice spectacol scenic, o. are la bază un libret pe care se sprijină conflictul dramatic. Libretul poate fi alcătuit pe baza unui subiect inedit, fără nici o legătură cu altă lucrare literară, sau dramatică, așa cum este cazul celui scris de Victor Eftimiu pentru o. *Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu. Dar de cele mai multe ori libretul este inspirat de o piesă de teatru, de un roman, sau de o altă lucrare literară. De ex. libretul o. *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu este realizat de George Teodorescu în colaborare cu compozitorul după piesa cu același titlu de Laurențiu Fulga. Nu este deloc întîmplătoare realizarea libretelor cu subiecte cunoscute de public. Acest fapt ușurează înțelegerea muzicii, a textului rostit de interpreți, urmărirea spectacolului în general. Fără a subestima, ci, dimpotrivă, subliniind calitățile dramaturgice pe care trebuie să le întrunească un libret, trebuie să arătăm că aceste calități nu sînt suficiente; libretul nu poate fi o piesă de teatru sau un scenariu bine scris, el trebuie să acorde muzicii suficient „spațiu" în timp și importanță, deoarece în o. ea este elementul primordial. De aceea, pentru alcătuirea unui libret eficient se cer deopotrivă cunoștințe atît în domeniul dramaturgiei, cît și în cel al muzicii. Din această cauză, uneori se întîmplă ca însuși compozitorul să-și realizeze libretul, tocmai pentru a păstra cumpăna între elementul scenic și cel muzical. În acestă privință, Richard Wagner este un exemplu concludent. Și în exemplele citate mai sus, există compozitori și libretiști în aceeasi persoană: Gheorghe Dumitrescu *Răscoala*; Pascal

O Bentoiu, *Hamlet* etc. Asemenea unei piese de teatru, **o.** se împarte în scene, tablouri, acte. Cum în **o.** unul din principalele mijloace de expresie — de la începuturi și pînă în prezent — este cîntul, căutările în această direcție au dus la conturarea unor forme și genuri vocale, ca de ex. aria*, cu multiplele ei variante de conținut: lirică, dramatică, epică de bravură, de coloratură etc. Ca formă, aria poate avea o structură strofică (ca de ex. *aria da capo*) sau liberă. Aria caracterizează un personaj sau o situație; din punct de vedere al acțiunii scenice, constituie uneori un moment de stagnare sau, dimpotrivă, de accelerare, de lărgire a acțiunii dramatice. Alături de arie, și cu funcție similară, întîlnim *arietta**, *arioso**, cavatina*, balada*, imnul* etc. Un caracter muzical diferit de arie îl are recitativul*, care susține momentele epice. El se îmbină, de cele mai multe ori, cu aria. Ținînd seama de funcția sa, preocuparea compozitorilor s-a îndreptat spre apropierea recitativului de intonațiile limbii vorbite. Despre realizarea la care s-a ajuns în diferite școli naționale în această direcție s-a vorbit anterior. În **o.** apar ansambluri vocale ale soliștilor — duete*, terțete*, cvartete* —, precum și ale corului. Din punct de vedere dramaturgic, ansamblul, în special duetul, se opune de obicei ariei, în sensul că el susține acțiunea. Ansamblul coral — așa cum s-a mai arătat — poate juca rolul mulțimii care comentează din afară desfășurarea acțiunii, fie să reprezinte un element integrat acțiunii. **O.** poate cuprinde și numere de balet, momente orchestrale care constituie un factor de contrast, de variație față de desfășurarea predominant vocală. Desigur nu există rețete de îmbinare a acestor elemente, valabile pentru toate **o**, întrucît structura ei depinde de dramaturgia proprie, de intențiile și predispozițiile autorilor pentru un stil sau altul. Unii preferă realizarea **o.** printr-o succesiune de numere închegate cu forme fixe, alții preferă obținerea unui flux muzical coutinuu, în sprijinul desfășurării scenice fără momente de stagnare. Un rol deosebit în dezvoltarea **o.** l-a avut introducerea leitmotivului* (sau a leittemei), prin care, pe plan orchestral, sînt caracterizate de-a lungul acțiunii personajele. Leitmotivul poate caracteriza și o situație, un eveniment sau un obiect. Richard Wagner a ridicat acest procedeu la înălțimea unui principiu general componistic. De ex., în **o.** *Maeștrii cîntăreți* sînt peste 50 de leitmotive, în *Dama de pică* de Piotr Ilici Ceaikovski sînt trei leitmotive, în *Ion Vodă cel Cumplit* există peste 15 leitmotive. Paul Constantinescu preferă însă în **o.** *Pană Lesnea Rusalim* caracterizarea personajelor prin teme de largă respirație, apropiate de cîntecul popular. Un rol deosebit în **o.** îl are orchestra. Un compozitor contemporan de **o.** trebuie să posede o concepție de gîndire muzicală pe care să o evidențieze în primul rînd prin genul simfonic propriu orchestrei. Analizînd în general rolul orchestrei, putem desprinde cîteva elemente. Orchestra prezintă la început uvertura* sau preludiul* și apoi eventual introduceri la fiecare act. Prin aceasta introduce pe ascultător în lumea muzicală (nu scenică) a **o.** sau a actului respectiv. Ascultătorul recunoaște, îi sînt familiare melodii și intonații pe care le va reîntîlni pe parcursul **o.**, dar în principiu acțiunea îi rămîne necunoscută. Orchestra poate fi un modest secundant al părții vocale, cu rol de acompaniator — caracteristică a primelor **o.** —, sau poate interveni cu personalitate, comentînd acțiunea, dialogînd cu soliștii, impulsionînd desfășurarea scenică, pînă la un rol egal cu cel al personajelor. În lucrarea *Oedip-ul enescian* de Octavian Lazăr Cosma — o analiză exhaustivă a capodoperei lui George Enescu — găsim formulate următoarele considerații în legătură cu rolul orchestrei în **o.** (pag. 255): „În *Oedip-ul enescian*, orchestra deține rolul unui personaj activ de primă mărime. I se încre-

dinţează funcţii multiple: constituie factorul determinant în asigurarea simfonismului, sudează întregul edificiu într-un bloc sonor şi-l înalţă, stabileşte cursivitatea şi legătura părţilor vocale; creează ambianţa dramatică; intervine cu momente proprii, programatice, nelegate de partea vocală; are un rol însemnat în caracterizarea muzicală prin dispozitivul instrumental, polifonia timbrurilor şi leit-timbrurilor întreţesute constant în dispozitivul sonor".

BIBL. Capri, A. *Il melodrama delle origini ai nostri giorni.* Modena, 1938; Cosma, Octavian Lazăr. *Oedip-ul enescian*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1967; Cosma, Octavian Lazăr. *Opera românească*, Buc., Edit. muz., 1962; Druskin, Mihail, *Probleme ale dramaturgiei muzicale de operă.* Moscova, Muzghiz, 1952; Hoffman, Alfred. *Drumul operei*, vol. I, Bucureşti, Edit. muz.; Rolland, Romain. *Les origines du Thèâtre lyrique moderne. Histoire de l'opera en Europe avant Lully et Scarlatti.* Paris, 1936; Sein J. M. *R. Wagner and the Synthesis of the Arts.* Detroit, 1960; Stuckenschmidt H. H. *Opera in dieser Zeit, Velber* b. Hannover, 1964.

OPERETĂ. Apariţia **o.** este legată de multe încercări făcute în diferite ţări pînă s-a ajuns la cristalizarea genului ca atare. În linii generale, prin **o.** se înţelege o operă de mică dimensiune, în care, alături de partea vocală, cea instrumentală, orchestrală, baletul şi mişcarea scenică (specifice şi operei) apar dialogurile vorbite pe fond muzical (melodrama*). Dar nu numai diferenţa cantitativă delimitează **o.** de operă, ci şi conţinutul, care, de cele mai multe ori, nu are profunzimea caracteristică operei, elementul comic, sentimental, de voie bună predominînd. Dramaturgia unei **o.** trebuie să conducă întotdeauna spre un sfîrşit optimist, fericit, caracterizat prin fast, cu participarea întregului ansamblu. Dar şi din punct de vedere strict muzical, desfăşurările prea ample nu-şi găsesc locul nimerit în **o.**; ele apar foarte rar. Muzica trebuie să aibă un caracter accesibil, să poată fi uşor de memorat şi reprodus. **O.** îşi are originea în vechile forme de vodevil*, în opera comică franceză, opera bufă italiană, în *Singspiel**-ul german şi în unele spectacole de parodie. Astfel, în muzica italiană, apare în anul 1664, sub denumirea de *operetta*, spectacolul *Pazzo amor* de A. Bertoli; în Germania, Chr. G. Neef compune *Amors Gukkasten* (1772), iar Karl Ditters von Dittersdorf realizează *Orpheus der Zweite* (1787) cu indicaţia de gen **o.**-parodie. Toate aceste încercări (şi au fost destul de numeroase) s-au concretizat în două tendinţe principale ce au dus la cristalizarea genului: una franceză, avînd în frunte pe Jacques Offenbach, şi a doua vieneză, a cărui promotor a fost Johann Strauss-fiul. O primă sinteză se datorează lui Jacques Offenbach (1819—1880), compozitor şi dirijor francez, considerat şi ca fondatorul de fapt şi de drept al genului. În cele peste 100 de spectacole muzicale, el a impus elemente noi specifice genului — o melodică uşoară, variată şi bogată, cuplete pline de haz, cîntece şi dansuri la modă, ca de ex. galopul*, cadrilul*, valsul*, marşul, cán-can-ul*. Ideea lui s-a menţinut şi a fost continuată în mai toate perioadele de dezvoltare ale **o.**, devenind o caracteristică obligatorie. Şi astăzi în **o.** se lansează dansuri la modă, ce se bucură de mare răsunet, devin dansuri de sine stătătoare în saloanele de bal. Printre lucrările lui Offenbach cităm: *Orphee aux Enfers* (1858), *La belle Hèléne* (1865), *Barbe Bleue* (1866), *La Foire de St. Laurent* (1877). Succesul **o.** sale a făcut înconjurul pămîntului. Nu există tea tru din lume să nu fi pus în scenă măcar una din ele. Acest sărbătorit autor de **o.** a năzuit însă toată viaţa să scrie şi o operă serioasă. Nu-şi va realiza visul decît în ultima sa creaţie — *Povestirile lui Hoffmann*, care va vedea lumina rampei după moartea autorului (1881). Drumul lui Jacques Offenbach a fost urmat în Franţa de Edmond Audran — *La poupée* (1896) şi André Me-

Ossager — *Les p'tites Michu* (1897). Cea de a doua linie în dezvoltarea **o.** are ca punct de plecare Viena și drept corifeu pe Johann Strauss-fiul (1825—1899). Acesta a fost nu numai un înzestrat compozitor de valsuri și **o.**, ci și un muzician multilateral, violonist și dirijor; între programele concertelor simfonice dirijate de el la Viena și în multe alte capitale din lume se află și *Simfonia IX* de Ludwig van Beethoven. Talentul muzical autentic, dublat de o deosebită pregătire profesională-artistică i-a permis să realizeze tipul de **o.** clasică vieneză la un nivel care reprezintă un adevărat salt calitativ față de creația lui Jacques Offenbach și a contemporanilor săi vienezi. Dintre cele 16 **o.** ale lui Johann Strauss-fiul, cităm două, cunoscute în lumea întreagă: *Liliacul* (1874) și *Voievodul țiganilor* (1885). De o inventivitate melodică rar întîlnită în istoria muzicii, el a compus o extrem de bogată literatură a valsului, din care pomenim doar *Dunărea Albastră* sau *Povestiri din pădurea vieneză*. Concomitent cu Johann Strauss-fiul, tot la Viena apar și alți compozitori de **o.** Fără a-i putea disputa întîietatea și popularitatea, ei se bucură de mult succes de public. Amintim pe Franz von Soupée (1819—1895) — *Das Pensionat* (1860), *Die schöne Galathée* (1865), *Boccaccio* (1879) etc. — și Carl Millöcker (1842—1899), care introduce în **o.** cîntece și dansuri vieneze — *Der Bettelstudent*, *Gasparone* (1884), *Madame du Barry* (1882). După acesti trei clasici compozitori ai **o.** vieneze, genul a continuat să fie cultivat de Karl Zeller, Carl Ziehrer și îndeosebi de Franz Lehar (1870—1948). El dă o subtilă împletire dansului cu elementele comice, introduce melodrama și cîntecele de nuanță populară vieneză, ungară, slovacă. Printre cele mai cunoscute **o.** ale sale se numără: *Văduva veselă* (1905), *Contele de Luxemburg* (1909), *Dragoste de țigan* (1910) etc. Acțiunea **o.** *Dragoste de țigan* se petrece în Valea Cernei din Munții Banatului. Este vorba de o veche tradiție populară, conform căreia fata, înainte de a se logodi, trebuie să bea din apa Cernei, pentru a-și afla viitorul soț. Franz Lehar a găsit un prilej pentru a folosi în **o.** elemente melodice și ritmice din folclorul românesc. Șirul compozitorilor care se consacră acestui gen, atît de apreciat de public, este nesfîrșit. Din cînd în cînd o personalitate se impune. Emeric Kalmann (1882—1953) compune 20 de **o.**, în care coloritul melodiilor ritmurilor populare ungare se îmbină armonios cu acțiunile scenice cu caracter melodramatic (uneori puțin exagerate). *Silvia* (1916), *Baiadera* (1921), *Prințesa Circului* (1926) sînt cîteva din titlurile **o.** de mare succes ale lui Emerich Kalmann, care se joacă și astăzi pretutindeni. La sfîrșitul secolului XIX și la începutul secolului XX, la Berlin își desfășoară activitatea Paul Lincke (1866—1946). Obține primul succes cu *Venus auf Erde* (1897); apoi compune, rînd pe rînd, *Fräulein Lorelei* (1900), *Lysistrata* (1902), *Cassanova* (1914), *Ein Liebestraum* (1940) etc. **O.** cuprinde întreg pămîntul, continuînd la Viena cu Paul Abraham, în Anglia cu A. Sullivan și în America cu E.E. Rice, J. Ph. Souso, G.M. Cohen. Peste Ocean **o.** a cunoscut o nouă afirmare prin lucrările lui W. Herbert, care a dezvoltat linia Strauss, adăugîndu-i elemente noi, specifice Americii. De remarcat că în secolul XX, în multe **o.** din Europa, dar mai ales din America, muzica de jazz* ocupă un loc preponderent. De fapt aceste tendințe și în plus atenția deosebită acordată conținutului social al subiectului au dus la transformarea, dacă nu totală, la schimbarea în linii mari a profilului, și la apariția unui gen intermediar, ce se bucură de un imens succes în toată lumea — *musical*-ul*. Nu întîmplător, George Gershwin (1894—1937), Kurt Weill (1900—1950), Frederic Löewe (1904), Leonard Bernstein (1918) și alți compozitori au adoptat linia *muzical*-ului, deși multe din lucrările lor pornesc de la specificul **o.** Și unii dintre compozi-

torii români, ca Henry Mălineanu, Radu Şerban, George Grigoriu, Temistocle Popa, preferă calea *musical*-ului, şi nu a **o.** Ar fi însă greşit să credem că în secolul nostru **o.**, în forma sa clasică, nu-şi mai găseşte creatori. Pe acestă linie remarcăm, în primul rînd, creaţia lui Isaac Dunaevski (1900—1955), care a compus 12 **o.**, cea mai populară fiind *Vînt de libertate* (1947), apoi pe Iuri Miliutin (1903), cu **o.** *Trembita* (1949), şi binecunoscuta creaţie a lui Francis Lopez (1916) — *Secretul lui Marco Polo* (1957), apreciată în lumea întreagă. Linia tradiţională a **o.** este continuată şi de o parte a compozitorilor noştri care cultivă şi genul uşor. În acestă categorie trebuie să includem pe Gherase Dendrino (1901—1973), cu **o.** *Lăsaţi-mă să cînt* (1953), în care autorul evocă figura lui Ciprian Porumbescu — autorul **o.** *Crai nou* —, lupta acestuia pentru promovarea ei. Această **o.** a cunoscut mari succese şi peste hotare, în U.R.S.S., R.D. Germană, R.P. Ungară. Gherase Dendrino este şi autorul **o.** *Lysistrata* (1960). Întrucît am trecut la citarea de lucrări ale compozitorilor noştri, să subliniem că de la prima **o.** românească — *Baba Hîrca* (1847), scrisă de Alexandru Flechtenmacher (1823—1898) — şi pînă în zilele noastre au apărut o mulţime de compoziţii în acest gen, unele dintre ele bucurîndu-se de mare succes. Este vorba de *Fata răzeşului* (1881), *Beizadea Epaminonda* (1883), *Dorman sau romanii şi dacii* (1886) de Eduard Caudella (1841—1924), *Peste Dunăre* (1880), *Scaiul bărbaţilor* (1885), *Camela* (1900) de George Stephănescu (1843—1925), *Crai Nou* (1882) de Ciprian Porumbescu (1853—1883), *Sergentul Cartuş* (1883) de Constantin Dimitrescu (1847—1928), *Amorul mascat* (1913), *Anonima Potin* (1916), *La Signorina Sans-Facons* (1920), *Zig-zag*(1928), *Operetta* (1929) de Ion Hartulary-Darclée (1886—1969) etc. Este cazul să subliniem rolul pe care l-a avut vodevilul* în cristalizarea **o.** româneşti, cît şi contribuţia bogată a compozitorilor înaintaşi în acest gen: Alexandru Flechtenmacher, Iacob Mureşianu, Tudor Flondor, Johann Andreas Wachmann. După 23 August 1944, tematica **o.** şi formele ei de realizare devin tot mai variate. Dintre cele mai cunoscute creaţii cităm: *Ana Lugojana* (1950), *Plutaşul de pe Bistriţa* (1955), *Tîrgul de fete* (1962) de Filaret Barbu (1903), *Anton Pann* (1961) de Alfred Mendelsohn (1910—1966), *Prichindel şi Mărunţica* (1949), *Colomba* (1956), *Fetele din Murfatlar* (1960) de Elly Roman (1905), *N-a fost nuntă mai frumoasă* (1950), *Cîntecul prieteniei* — **o.** radiofonică pentru copii (1952) —, *Intîlnire cu dragostea* (1962) de Nicolae Kirculescu (1903), *Suflet de artist* (1963) de Henry Mălineanu (1920), *Eternele iubiri* (1977) de George Grigoriu (1927), *Găinuşa de aur* — **o.** basm (1954) —, *Rochia de bal* (1963), *Floare albastră* — **o.** pentru copii (1964), *Mărul de aur* (1972), *Pasărea măiastră.* (1974) de Aurel Giroveanu (1916), *Culegătorii de stele* (1953), *O navă pleacă în depărtare* (1964), *Trebuie să mă însor* (1967), *Soarele Londrei* (1968), *Adîncile iubiri* (1977) de Florin Comişel (1922) etc.

OPUS (lat., *opus* = lucrare, operă, prescurtat *op.*). Începînd din secolul XVII compozitorii folosesc această determinare pentru notarea cronologică a lucrărilor lor, într-un fel de catalog propriu. Uneori acestă catalogare codifică locul ocupat de lucrarea respectivă în succesiunea celorlalte ţinînd cont de momentul tipăririi sau execuţiei lucrării, şi nu numai de momentul creaţiei. Se întîlnesc destule situaţii cînd un compozitor notează cu un singur număr de **op.** mai multe lucrări, dacă sînt compuse în aceeaşi perioadă, ca de exemplu *Rapsodiile române în la major op. 11 nr. 1* (1901) şi *în re major op. 11 nr.* 2 (1901) de George Enescu. De asemenea, sînt notate cu acelaşi număr de **op.** piese mici realizate în aceeaşi perioadă, chiar dacă sînt de genuri diferite,

O ca de exemplu *Elegie pentru violoncel și pian op. 4 nr. 1* (1953) și *Două miniaturi pentru pian op. 4 nr. 2* (1953) de Doru Popovici. În mod curent, compozitorii clasici cuprindeau în același **op.** mai multe lucrări de același gen compuse consecutiv, sau în perioade apropiate. Unul dintre exemplele cele mai concludente îl găsim la *Cvartetele* de Ludwig van Beethoven: primele șase cvartete poartă numărul de **op.** 18 (nr. 1—6) și sînt compuse în anul 1800. Sînt numeroși compozitori, mai ales dintre cei contemporani, care nu folosesc acest sistem de orînduire a lucrărilor, ci precizează doar anul în care compoziția a fost realizată.

ORATORIU (lat., *oratorium* = sală de rugăciune, de la *orare* = a se ruga; ital., *oratorio*; franc., *oratoire*; engl., *oratory*). Gen muzical vocal-simfonic de amplă dimensiune, avînd la bază un libret cu o desfășurare dramatică, cu un conținut religios sau laic. De fapt — ca structură și desfășurare — poate fi asemuit cu opera*, doar că este prezentat fără decor și costume, în biserici sau în sălile de concert. Nu au lipsit nici încercările moderne de a pune în scenă, sub formă de spectacol, diferite **o. O.** apare cam în același timp cu opera, la sfîrșitul secolului XVI și la începutul secolului XVII, în Italia. La Roma, în diferite biserici încep să se prezinte **o.** avînd la bază texte latine, preluate din *Vechiul* și *Noul Testament*. Așa a apărut în anul 1600 *La Rappresentazione di anima e di corpo* de E. del Cavaliere (1550—1602), din care nu lipsesc recitative vorbite și cîntate. Interesant este faptul că E. del Cavaliere frecventa *Camerata fiorentina** din Florența și era la curent cu toate problemele legate de perspectivele operei; el introduce în **o.** multe elemente proprii operei. **O.** este asemuit uneori și cu drama liturgică și pus în scenă ca atare. Cotitura principală va fi făcută începînd din anul 1640, cînd Giacomo Carissimi (1605—1674) începe să contureze mai precis tipologia **o.** cu textul în limba latină, prin lucrările sale: *Jephte*, *Judicium*, *Salomonius*, *Ezechia* etc. Drumul lui Giacomo Carissimi va fi continuat mai tîrziu în Franța de Marc-Antoine Charpentier (1653—1704), fost elev a lui Giacomo Carissimi, care va introduce în **o.** motete și multe elemente din operă. La fel ca și opera, a cărei dezvoltare a cunoscut diferite aspecte în marile orașe din Italia (ca și din alte țări), problematica **o.** este influențată de condițiile de viață muzicală existente în aceste orașe. În Veneția, de pildă, au apărut **o.** cîntate în limba italiană, ceea ce constituia un progres în a apropia pe auditor de înțelegerea genului. Nu întîmplător, tot la Veneția, reprezentarea operei, ca și **o.**, se face într-un cadru mai larg. Alessandro Stradella (1645—1682), unul dintre corifeii muzicii de operă din Veneția, a fost animatorul acestei cotituri în istoria **o.** *San Giovanni Battista* (1676), *Susana* (1681) sînt doar două titluri din cele șase **o.** pe care le-a scris. Principiile sale de creație au găsit ecou și în alte orașe italiene, ducînd la o generalizare a acestei practici (școala din Neapole, prin Giovanni Battista Pergolesi, Nicola Porpora etc.). Pe această cale va merge și Georg Friedrich Händel (1685—1759), care va prezenta la Londra întîi **o.** în limba italiană, apoi în limba engleză. Georg Friedrich Händel s-a consacrat **o.** după ce ani îndelungați oscilase între acest gen și operă. Operele sale nu au avut ecou în public, și astăzi nu mai prezintă decît un interes istoric. În domeniul **o.**, în special în ultima perioadă de creație, reușita lui nu a mai putut fi pusă la îndoială nici de către contemporani. Printre cele treizeci de lucrări, cităm **o.** cîntate în limba italiană: *La Resurrezione* (Roma, 1708) și *Il trionfo del tempo* (1708); o variantă a acestui **o.** va fi prezentată la Londra în anul 1737 cu titlul *Il trionfo del tempo e del verita*. Printre **o.** scrise în limba engleză, cităm: *Israel*

în Egipt (1737), *Judas Maccabeus* (1746), *Alexander Balus* (1747), *Theodora* (1749) și o a treia variantă a **o.** în limba italiană, de astă dată tradus în engleză cu titlul *The Triumph of Time and Truth*. În acest domeniu, Händel atinge culmea cu **o.** *Messias* (1742), lucrare de o extremă forță expresivă, realizată cu o măiestrie inegalabilă. Și astăzi, **o.** *Messias* impresionează prin muzica sa plină de patos și măreție. Lui Georg Friedrich Händel îi revine meritul de a fi dezvoltat în **o.** o linie în general dramatică, eroică, profundă, folosind elemente de structură preluate din operă, ca de ex.: *aria da capo*, recitativele acompaniate (melodice și *secco*), folosirea din plin a corului cu o scriitură expresivă și de o mare eficacitate sonoră, utilizarea aclamațiilor (*Alleluia*). De remarcat locul predominant al corului, care participă activ la desfășurarea muzicală. Deși **o.** au drept bază subiecte biblice, muzica depășește cadrul strict de cult, nu are caracter mistic, ci slujește redării unor sentimente general umane. Începînd cu Johann Sebastian Bach (1685—1750) se poate vorbi de un nou tip de **o.** Johann Sebastian Bach a scris în acest gen cinci lucrări: *Weinachtsoratorium* și patru *Pasiuni* (*Patimi*) după cele patru *Evanghelii*. Dintre ele s-au păstrat doar trei: ultima — *Lukas-Passion* — este descoperită destul de recent; celelalte două — *Johannes-Passion* (1723) și *Matthäus-Passion* (1729) — sînt capodopere intrate demult în patrimoniulmuzicii universale. Dacă Johann Sebastian Bach folosește ca punct de pornire ideea patimilor, prezentă în muzica de cult catolică de secole, realizarea la care ajunge depășește cu mult natura practicii de cult. Ideea prin excelență umană a suferinței și a jertfei pentru aproapele tău capătă în muzica celor două *Patimi* o forță expresivă neegalată pînă astăzi. Desfășurarea pe care Johann Sebastian Bach o dă ideilor muzicale, folosind soliști, cor, orchestră într-o fuziune deplină, impune un caracter concertant al execuției. Mai toți compozitorii de operă din perioada Barocului* și clasică* au fost atrași de **o.** Cităm pe cîțiva dintre compozitorii din secolul XVIII și de la începutul secolului XIX: Baltassare Galuppi, Nicola Piccini, Florian Leopold Gassmann, František Neumann, Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello, Antonio Salieri, Karl Ditter von Dittersdorf. Dintre clasicii vienezi, lui Joseph Haydn îi revine meritul de a fi creat două **o.** care au rămas pînă astăzi în repertoriul curent al concertelor: *Die Schöpfung* (*Creațiunea* — 1798) și *Die Jahreszeiten* (*Anotimpurile* — 1801). Dacă primul **o.** conține o linie tradițională a subiectelor cu caracter religios, fără a folosi textul biblic, cel de al doilea este un imn închinat figurii umane înfrățite cu natura. Libretele ambelor **o.** aparțin lui van Swieten și sînt o prelucrare a unor texte englezești. **O.** secolului XIX prezintă elemente noi, izvorînd din patosul romantic, din dezvoltarea melodiei și armoniei, a structurii etc. Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847), în **o.** *Paulus* (1836) și *Elias* (1846), pornește de la tipul stabilit de Georg Friedrich Händel; el păstrează în special tradiția tratării corului și a părților soliștilor, adăugîndu-i tipurile de lied specifice romantismului. Noua tendință se poate vedea, de asemenea, în **o.** lui Robert Schumann (1810—1856) — *Das Paradies und die Peri*; Robert Schumann apelează pentru libret la un text al poetului irlandez Thomas Moore. Hector Berlioz (1803—1869) scrie *Damnațiunea lui Faust* (1846), compoziție intitulată a fi legendă dramatică, dar, în esență, tot un **o.**, datorită dezvoltării dramatice a subiectului, a profunzimii gîndirii muzicale, a aparatului coral și orchestral. *Damnațiunea* este concepută pentru a fi executată în sălile de concert, și nu ca reprezentație scenică. Au mai compus **o.** Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, César Franck, dar care ne sînt mai puțin cunoscute și rar interpretate în sălile de concert. În secolul XX se accentuează

O tendința laică în o., dar continuă să coexiste și vechea tradiție a subiectelor biblice. Astfel, Arthur Honegger (1892—1955) compune Le roi *David* (1921), după textul lui René Morax, în care urmează tradiția o. biblice ale lui Georg Friedrich Händel, dar și *Jeanne d'Arc au bucher* (1938), în care redă în imagini muzicale, lirice și dramatice, legendara figură a eroinei Jeanne d'Arc. Igor Stravinski (1882—1971) creează în anul 1927 o. *Oedipus Rex*, iar fondatorul școlii dodecafonice vieneze, Arnold Schönberg (1874—1951) — o. *Gurrelieder*. După cel de al doilea război mondial, au apărut o serie de o. cu adîncă substanță filosofică, ce indică o nouă linie laică predominantă a genului. În acest sens cităm o. *Cîntarea pădurilor* (1949) de Dmitri Șostakovici (1906—1976), *De strajă păcii* (1950) de Serghei Prokofiev (1891—1953), *Vladimir Maiakovski* (1958) de Gheorghi Sviridov (1915). Luigi Nono compune în anul 1956 una dintre cele mai reprezentative lucrări ale sale, *Il canto di sospeso*. Creațiile compozitorilor români sînt și în cadrul acestui gen foarte concludente, datorită problematicii abordate, a fanteziei și măiestriei artistice cu care sînt realizate. Cităm în primul rînd lucrările lui Paul Constantinescu (1909—1963), cele două o. scrise pe vechi texte bizantine: O. de Paști, *Patimile și Invierea Domnului* (1946—1948) și O. bizantin de Crăciun, *Nașterea Domnului* (1947). Una dintre cele mai cunoscute și apreciate o. românești este *Tudor Vladimirescu* (1950) de Gheorghe Dumitrescu (1914); această lucrare s-a impus atenției datorită pregnanței tematice, a plasticității și fluenței muzicale, ce dezvoltă, în mod convingător, ideea eroică a lui Tudor Vladimirescu. Gheorghe Dumitrescu a mai compus o. *Griviția noastră* (1963), o amplă frescă dramatică a luptelor duse de muncitorii ceferiști în anul 1933, *Zorile de aur* (1964), *Din lumea cu dor în cea fără de dor* (1966) și *Pămînt dezrobit* (1968). Alfred Mendelsohn (1910—1966) compune în anul 1955 o. *Horia* și, în anul 1957, o. *1907*. Culminația creației sale vocal-simfonice va fi cunoscutul o. *Pentru Marele Octombrie* (1960) pe versurile lui Vladimir Maiakovski. Ampla concepție simfonică și deosebita măiestrie, folosirea unor variațiuni libere l-au condus pe autor la realizarea unei lucrări de o convingătoare valoare artistică. Sigismund Toduță (1908) și Anatol Vieru (1926), plecînd de la cunoscuta și emoționanta baladă a *Mioriței*, au creat fiecare cîte un o. cu acest titlu (Toduță — în anul 1958; Vieru — în anul 1957), care s-au bucurat de o călduroasă apreciere a publicului. Pe de o parte, Sigismund Toduță exploatează și potențează la maximum limbajul polifonic, ce are ca rezultantă o amplă desfășurare dramatică cu multe contraste; pe de altă parte, Anatol Vieru excelează printr-o tratare simfonică în care elementele omofone se îmbină cu cele polifone, desfășurînd pe largi suprafețe filonul lirico-dramatic. Franz Xaver-Dresler (1898) compune în anul 1965 *Cantica humana*, una dintre cele mai reușite lucrări ale sale, continuînd marea tradiție vocal-simfonică în domeniul o. a lui Georg Friedrich Händel și Johann Sebastian Bach. Avînd ca bază intonațională filonul popular și structurînd o desfășurare muzicală lirico-dramatică, cu elemente eroice, dar în care predomină liniile cantabile și accesibile, Matei Socor (1908) compune *Stejarul din Borzești* (1966), Diamandi Gheciu (1892) — *Lazăr de la Rusca* (1959), ambele o. realizate pe versurile lui Dan Deșliu, texte profund ancorate în realitățile noi ale patriei, iar Ovidiu Varga (1912) compune în anul 1954, pe versurile lui Victor Tulbure, o. *Scînteia Eliberării*, în care redă, prin intermediul imaginilor muzicale, momentele dramatice ale perioadei din preajma zilei de 23 August 1944. Sergiu Sarchizov (1924), preluînd din versurile unor poeți români anumite imagini, realizează o. *Pe lespedea eroilor* (1950), un profund și vibrant omagiu adus luptătorilor pentru libertate.

dreptate și o viață mai bună. Constantin Palade (1915—1974) redă în o. *Griviţa luptătoare* (1954), prin intermediul cîntecelor de masă și a intonaţiilor populare, frămîntările anilor 1933. Radu Paladi (1927), în *Oratoriul Eliberării* (1964), cuprinde tumultul, entuziasmul și eroismul anului 1944. Tiberiu Olah (1928) realizează pe versurile lui Vladimir Maiakovski un vibrant și convingător o. intitulat *Constelaţia omului* (1960). Laurenţiu Profeta (1925), consecvent și pasionat compozitor pentru cei mici, scrie în anul 1958 o. pentru copii *Intîmplarea din grădină*, pe versurile poetului Cicerone Teodorescu.

Cu ocazia primului Festival naţional „Cîntarea României", (1977) au fost prezentate în primă audiţie trei oratorii de mare și puternică forţă expresivă, aparţinînd compozitorilor: Gheorghe Dumitrescu, Remus Georgescu și Liviu Glodeanu. *Soarele neatîrnării* de Gheorghe Dumitrescu constituie una dintre cele mai reușite lucrări vocal-simfonice realizate de autor. Structurat în patru ample mișcări ce se divizează în 16 secţiuni, o. *Soarele neatîrnării* redă prin intermediul amplelor desfășurări muzicale momente din lupta poporului român din trecut și prezent. De altfel, personajul principal al oratoriului este poporul. Atît corul mixt, corul bărbătesc (masa ostașilor), cît și glasul cronicarului sînt purtătorii de cuvînt ai ideilor înaintate, reprezintă conștiinţa maselor de oameni ce luptă pentru realizarea înaltului ideal al libertăţii și al neatîrnării. Gheorghe Dumitrescu pune la baza oratoriului său texte din M. Eminescu, Alecu Russo, V. Cârlova, Vasile Alecsandri, G. Coșbuc, Petre Dragu, precum și culegeri din folclor. Mesajul artistic pe care autorul îl transmite este convingător, datorită atît sincerităţii și pregnanţei expresiei muzicale deduse din melosul popular, cît și măiestriei componistice cu care sînt gradate desfășurările și culminaţiile muzicale. *Cîntare străbunilor* — oratoriu pentru recitatori, soliști, cor și orchestră de Remus Georgescu este o frescă, un omagiu adus luptelor milenare ale poporului român pentru devenire, pentru libertate și independenţă. Libretul, alcătuit de autor, are la bază texte preluate din Ovidiu, Vasile Pârvan, Octavian Goga, Adrian Maniu, Haralambie Ţugui, George Macovescu, Nina Cassian, Petre Ghelmez și Victor Tulbure. Alcătuit din trei ample părţi: *Obîrșii, Exorcism și Cîntare străbunilor* (*Patrium Carmen*), fiecare divizîndu-se în mai multe secţiuni, în funcţie de necesităţile dramaturgiei muzicale, oratoriul *Cîntare străbunilor* reprezintă din punct de vedere componistic un stadiu superior atins de autor. Maturitatea gîndirii muzicale, măiestria componistică demonstrată în scriitura corală și orchestrală, sinceritatea și plasticitatea ideilor muzicale constituie calităţile intrinsece ale oratoriului. Existenţa unor motive ciclice, sudura între elementele diatonice și cromatice, precum și existenţa unui aleatorism controlat dau mobilitate și cursivitate fluxului muzical. Zona expresivă este amplă, ea situîndu-se între sfera epicului eroic (partea I) și a liricului interiorizat (părţile II și III). *Un pămînt numit România* de Liviu Glodeanu este scris pentru soliști, recitator, cor mixt, cor de copii, orgă și orchestră, pe versurile poetului Nichita Stănescu. Alcătuit dintr-o singură parte, dar conţinînd numeroase secvenţe bine articulate în forma muzicală a întregii lucrări, oratoriul *Un pămînt numit România* constituie în același timp o sinteză a drumului creator parcurs de Liviu Glodeanu. Amplul suflu dramatic, monumentalitatea oratoriului sînt realizate cu o aparentă simplitate, cu o distribuţie economică a suprafeţelor sonore, cu deosebita grijă acordată atît micilor detalii, cît și multiplelor contraste ce se încheagă într-un mic flux muzical. Liviu Glodeanu folosește două moduri — unul diatonic și unul cromatic — care dau totalul

O cromatic, asigurîndu-i astfel unitatea discursului sonor; de asemenea, acordă orgii un rol important atît ca liant între diferitele secţiuni orchestrale şi corale, cît şi ca element de contrast, de „punere în pagină" a unor culori timbrale de mare forţă expresivă. Solourile mezzo-sopranei, sopranei şi al baritonului aduc un plus de expresie şi varietate în desfăşurarea oratoriului.

Canti per Europa de Theodor Grigoriu — prezentată în prima audiţie în anul 1978 — este o amplă chemare adresată oamenilor pentru evitarea unei noi conflagraţii mondiale. Autorul îşi organizează lucrarea în patru mişcări, iar textul folosit (Rimbaud, Eminescu, Shelley, Lorca, Rilke, Puşkin, Dante) îl ajută la materializarea sonoră a ideii sale. Un amplu aparat orchestral şi vocal este mînuit cu o deosebită măiestrie, compozitorul realizînd un discurs muzical monumental, bine echilibrat, în care fiecare amănunt este cizelat cu mare minuţiozitate. Plasticitatea imaginilor muzicale, forţa de sugestie a muzicii fac din acest opus una dintre cele mai realizate creaţii ale lui Theodor Grigoriu. Încheiem acest articol fără a relua o problemă, expusă şi în cadrul articolului despre cantată.* Între anii 1945—1955 au apărut, în special în ţările socialiste, o serie de lucrări vocal-simfonice considerate drept cantată-oratoriu. Indicaţia de gen dorea să sublinieze o sinteză la care s-a ajuns între aceste două genuri. Departe de a continua această linie, compozitorii au revenit la vechile particularităţi, aducînd totodată o serie de precizări în legătură cu caracteristicile fiecărui gen. Astfel, cantata este o lucrare vocal-simfonică în care predomină elementele lirice, eroice. Ea este alcătuită din una sau mai multe secţiuni, în care tematica nu presupune existenţa şi dezvoltarea unei ample dramaturgii muzicale. Durata ei este relativ mică. **O.** este o lucrare vocal-simfonică amplă, cu o. durată substanţial mai mare decît cantata. **O.** obligă la o acţiune dramatică, la existenţa personajelor. Părerea că **o.** este o operă pentru sala de concert fără decor şi costume cuprinde o parte de adevăr. Ca structură, **o.** poate fi realizat în numeroase variante. El poate fi alcătuit din mai multe secţiuni, cuprinzînd arii, recitative, coruri *a cappella* sau acompaniate, avînd forme închise (sonată*, lied* etc.) sau deschise (forme libere, îmbinări de diferite structuri). Nu se poate realiza un **o.** fără concepţie muzicală amplă. Nu sînt excluse leitmotivele*, leittemele, prin care sînt caracterizate personajele şi din care se constituie fluxul muzical simfonic. De asemenea, prezenţa elementelor şi a formelor polifone*, ce se îmbină cu cele omofone*, constituie un factor important care conduce spre realizarea unei variate palete vocale şi orchestrale.

ORCHESTRAŢIE (ORCHESTRARE). O. reprezintă acea particularitate a creaţiei componistice care conferă substanţei muzicale proprii unei lucrări de mai mică sau de mai mare dimensiune, sau aparţinînd unui gen sau altuia, accesul la natura sonoră definită prin menirea acesteia de a fi concepută şi apoi interpretată în cadrul ansamblului simfonic, de jazz, ş.a. m.d. Orchestraţia implică respectarea tuturor parametrilor substanţei melodice, ritmice şi armonice, şi nici n-ar putea fi imaginată ca atare fără prezenţa celorlalţi factori implicaţi ei înşişi muzicii. Astfel, **o.** nu poate fi pusă mai prejos faţă de celelalte structuri pe care le cuprinde şi sînt necesare unei lucrări simfonice* de pildă, deoarece între limitele ei muzica înmănunchează atît arta de a conduce o melodie, arta de a înmlădia vocile armonice, cît şi cea de a sonoriza substanţa muzicală. După cum se cunosc melodişti şi armonişti celebri, în istoria muzicii numele lui Hector Berlioz, Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov şi Maurice Ravel etc. sînt cele ale unor orchestratori de geniu. Pe plan

mai restrîns trebuie să arătăm că cel care orchestrează are datoria să cunoască, de dorit la perfecţie, *instrumentaţia*, adică detaliile tehnice şi de expresie care sînt proprii fiecărui instrument din orchestră, posibilităţile de îmbinare a diferitelor sonorităţi prin folosirea grupurilor unitare sau mixte de instrumente etc. **O.** înseamnă o creaţie, şi nu un simplu meşteşug; scriind pentru o anumită formaţie, gîndirea muzicală este influenţată şi de resursele tehnice expresive, specifice ansamblului sau orchestrei date. În acest mod se realizează o interdependenţă între gîndirea compoziţională şi întruchiparea ei în timbre sonore. Unii compozitori realizează de la bun început partitura de orchestră, adică procesul de **o.** este simultan cu cel de compunere. Alţii preferă să-şi întocmească schiţe, pe două sau mai multe portative, şi după ce compoziţia este finisată din celelalte puncte de vedere (arătate) pornesc la alcătuirea partiturii de orchestră, în ultimă fază. Nu trebuie să se creadă că toţi compozitorii care realizează **o.** ca ultimă fază de elaborare a unei lucrări gîndesc la aceasta în ultimul moment. **O.** este gîndită, de cele mai multe ori, concomitent cu realizarea celorlalte elemente, chiar dacă finisarea ei se face ulterior. Diferitele etape ale istoriei muzicii constituie, în bună măsură, şi o istorie a evoluţiei orchestrei şi respectiv a **o.** Orchestra simfonică clasică a fost constituită în a doua jumătate a secolului XVIII, un rol decisiv în jalonarea ei revenindu-i lui Joseph Haydn. Fiecare etapă nouă a dus la îmbogăţirea formaţiei, prin mărirea numărului de instrumente, a culorilor realizate din îmbinări de timbre din ce în ce mai iscusite. Nu puţini sînt acei autori care compunînd întîi unele lucrări pentru pian (sau alte instrumente) le-au orchestrat ulterior, ca de ex. *Rapsodiile ungare* de Franz Liszt. De multe ori, compozitorii orchestrează lucrările altor autori pe care le văd într-o nouă viziune pentru orchestră. De ex., cunoscuta *Passacaglie în do minor pentru orgă* de Johann Sebastian Bach a fost orchestrată de Ottorino Respighi, Leopold Stokowski, A. Gedige etc., sau suita *Tablouri dintr-o expoziţie* de Modest Musorgski a fost orchestrată de Maurice Ravel. La noi, Theodor Rogalski a orchestrat numeroase lieduri de Robert Schumann şi de Johanes Brahms, Theodor Grigoriu — liedurile lui George Enescu *Şapte cîntece pe versuri de Clement Marot*, şi se mai pot da multe alte exemple.

ORGANUM (lat.). Una dintre formele incipiente de polifonie a secolelor IX, X, şi XI, structurată de obicei la două voci, fapt pentru care i se mai spune şi *diafonie**. În **o.**, vocile încep la unison, apoi se despart şi merg în paralel la distanţă de cvartă sau de cvintă, după care se reîntîlnesc, la sfîrşit, din nou la unison.

ORNAMENTAŢIE (lat., *ornamentum*). Îmbogăţirea expresiei unei linii melodice prin aşa-zisele note ornamentale. Există două tipuri de scriere a ornamentelor: a) prin diferite semne convenţionale intrate în uz — grupet, mordent, apogiatură, tril; b) o fixare a acestora, de regulă prin note mici, în jurul unui sunet sau al mai multora — mici broderii sau pasaje — în afara valorilor liniei melodice respective.

OSTINATO (ital.; lat., *obstinatus* = persistent). Termen apărut la începutul secolului XIII, sinonim — în acea perioadă — cu *obligato**. Este cunoscut în general prin termenul de *basso ostinato** (cîteodată i se adaugă şi indicaţia *obligato*). Prin **o.** se înţelege repetarea permanentă, într-o desfăşurare muzicală, a unei formule melodice sau ritmice. Procedeul **o.** este specific atît unor cîntece populare din diferite ţări (inclusiv în muzica de jazz* — vezi boogie-woogie*), cît şi formelor polifone, ca de ex. ciaccona* sau passacaglia.*

P

PALATAS (magh., *palato* = palat; franc., *pas hongrois* sau *Hongroise*; ital., *ongarese*). Dans de origine populară maghiară, cunoscut încă din secolul XV și care în secolul XIX a fost introdus în diferite balete. **P.** a constituit nucleul de la care s-a conturat cunoscutul dans maghiar ceardaș*. Ca joc de perechi, **p.** era alcătuit din trei mișcări: *lassan* = rar, *cifra* = împodobire, amîndouă în măsura $\frac{4}{4}$, *friska* = repede, în măsură de $\frac{2}{4}$. Mulți compozitor au folosit dansul **p.** (și ulterior sub forma de ceardaș), în lucrări instrumentale sau pentru orchestră, ca de ex. Franz Liszt, Johannes Brahms, Aleksandr Glazunov, Zoltán Kodály, pentru dinamismul lui puternic și pentru efectele de contrast, de mișcare și expresie, dintre părțile componente.

PANTOMIMĂ. Formă artistică de redare a unor gînduri și sentimente, chiar a unor acțiuni, prin mișcare, prin gestica mîinilor, a corpului. Originea **p.** este foarte veche. Însoțită de muzică, **p.** a avut un rol deosebit în tragediile antice, apoi ca spectacol cu măști în perioada Imperiului Bizantin, cu ocazia unor ceremonii deosebite, în perioada Renașterii, ca o intervenție în antracte, în *Comedia dell'arte*, în baletele franceze, și în secolul XVIII în spectacolele engleze *masque* etc. **P.** continuă să ocupe un loc important în baletele clasice și contemporane. De la marele maestru francez de balet J. G. Noverre (1727—1810), care a pus în scenă primele balete-**p.** (*Les fêtes chinoises* și *La fontaine de jouvance*), și pînă la renumitul maestru de balet al zilelor noastre Maurice Bejart (1927), **p.** a cunoscut o mare diversificare în conținut și formă. **P.** este mijlocul principal de expresie în filmul mut. Charles Chaplin creează figura de neuitat a lui Charlot în această perioadă, și pe care filmul sonor nu a putut-o eclipsa nici pînă astăzi. Un alt mare mim, Marcel Marceau, realizează prin **p.** scenete mult apreciate de public. Printre diferitele păreri în legătură cu rolul și funcția **p.**, merită subliniată paralela cu recitativul* în operă*. Firește, comparația conține o bună parte de subiectivism, dar apropierea între aceste două mijloace de redare artistică a sentimentelor nu este lipsită de logică.

PARAFRAZĂ. În *Micul dicționar enciclopedic* putem citi următoarea definiție a **p.**: „Reproducere sau explicare dezvoltată și într-o formulare personală a unui text dat". (Edit., Enciclopedică română, București, 1972, pag. 676). În muzică, sensul nu este departe de cel enunțat. **P.** este o nouă

creaţie, în care temele, preluate de la alţi compozitori, sînt păstrate şi apoi tratate, înveşmîntate într-o nouă viziune ornamentală armonică, polifonică şi îndeosebi de structură. Este o nouă viziune personală a aceluiaşi material tematic. **P.** se poate depărta mai mult sau mai puţin de modul în care primul autor şi-a prelucrat ideile. Aspecte de **p.** au existat încă din secolele XVII şi XVIII, dar acest gen se conturează abia în secolul XIX. În perioada romantică, **p.** ocupă un loc important în creaţiile unor compozitori care sînt în acelaşi timp şi străluciţi interpreţi. Ne referim în special la Franz Liszt, care, prin elemente variaţionale*, dezvoltă **p.** la un înalt nivel de gîndire şi realizare artistică. **P.** sale pentru pian pe tema cîntecului *Gaudeamus igitur* (1843), a secvenţei gregoriene* *Dies irae* (1849) sau pe teme din operele lui Gaetano Donizetti (1847), Giuseppe Verdi (1860) au devenit modele ale genului. Gîndirea şi simţirea muzicală a autorului se îmbină cu o impresionantă tehnică componistică şi instrumentală, fapt care dă lucrărilor sale o deosebită strălucrire şi densitate muzicală. Se poate spune că în mîna lui Franz Liszt **p.**, ca şi temele parafrazate capătă o nouă expresie, cu nimic mai prejos decît originalul. În secolul XX, **p.** este mai mult folosită în muzica uşoară şi de jazz, unde se prelucrează, pentru formaţii mai mici sau mai mari, cîntece într-o succesiune lanţ, de cele mai multe ori şlagăre la modă, cu mici prelucrări care evoluează pe plan armonic, ritmic etc. În aceste condiţii, **p.** se confundă cu potpuri*-ul.

PARALELISM (PARALELA). 1. În polifonie*, ca şi în armonie* prin **p.** se înţelege o mişcare în aceeaşi direcţie a vocilor, fără modificarea cantitativă şi uneori calitativă a intervalelor dintre ele, de ex.: mişcări **p.** de unisonuri*, terţe*, cvarte*, cvinte*, octave* etc. În polifonie şi armonie se interzice folosirea cvintelor şi octavelor **p.**, pe de o parte, pentru că vocea respectivă, ce urmăreşte la distanţă de cvintă sau octavă o altă voce, poate să-şi piardă individualitatea sau relieful său melodic, pe de altă parte, datorită sonorităţii pe care o are intervalul consonant perfect (unison, cvartă, cvintă, octavă) şi care, în felul acesta, sărăceşte sonoritatea. Dacă într-o realizare armonică la patru voci a unei piese una din voci va dubla pe o alta la octavă, înseamnă că efectiv se vor auzi doar trei linii melodice reale. Există însă nenumărate exemple de piese în care predomină caracterul modal şi unde cvintele **p.**, de ex., dau o sonoritate satisfăcătoare mai ales la vocile extreme, sau succesiunea unei cvinte perfecte după una micşorată la vocile interioare. În afara mişcării **p.** evidente, există şi aşa-numitele **p.** „ascunse", întrucît ele pot înşela un ochi şi un auz neexperimentat. Interdicţia folosirii cvintelor şi octavelor **p.** în polifonie, în tehnica contrapunctului*, se păstrează, în principiu, şi în armonie, dar cu unele diferenţe neesenţiale. Din punct de vedere istoric, interdicţiile în ceea ce priveşte **p.** vocilor au fost stabilite în cadrul polifoniei şi ulterior au fost transmise şi armoniei, odată cu dezvoltarea sistemului tonal. Compozitorii contemporani, în căutarea unor noi mijloace de expresie, adoptă uneori mişcarea **p.** a vocilor, fără nici o restricţie, obţinînd astfel sonorităţi de efect — astăzi, dar altădată prohibite. 2. Termenul de **p.** se foloseşte în relaţiile dintre tonalităţi*, şi anume, în desemnarea relativei majore sau minore a unei tonalităţi. Relativa minoră a unei game* majore se află la un interval de terţă mică inferioară, şi invers, relativa majoră este situată la o terţă mică superioară. În acest context este folosit şi termenul de **p.** minoră sau majoră. Această pereche de tonalităţi relative-**p.** majoră şi minoră diferă doar prin poziţia tonicii, dar au acelaşi material de construcţie, aceleaşi sunete în gamă, din care cauză şi armura lor este identică,

Un exemplu concret: tonalitățile *mi bemol major* și *do minor natural*. Există în această problemă o divergență de păreri, după noi neesențială. Unii teoreticieni consideră drept relativă numai tonalitatea minoră situată la o terță mică coborîtoare față de tonalitatea majoră, și **p.** numai situația inversă, adică tonalitatea majoră la interval de terță mică deasupra tonalității minore. În consecință, rezultă că tonalitățile majore nu au paralele, iar cele minore nu au relative. Deși acest punct de vedere stabilește sfere precise ale tonalităților majore și minore, credem că el constituie o precauție inutilă.

PARODIE. P. nu este un gen muzical propriu-zis, ci un procedeu prin care se poate crea, cu mijloace sonore, o tentă comică unui personaj de operă și operetă. Ea poate viza și un compozitor, îndeosebi creația acestuia. **P.** muzicală presupune o „prelucrare" exagerată, deformarea voită a caracteristicilor muzicale ale unui personaj, ale unei opere muzicale. Parodierea unei lucrări, a stilului unui compozitor constă din preluarea unor caracteristici melodice, ritmice, armonice, în general de stil, prezentarea și utilizarea lor într-un context muzical diferit și fără a conține totodată sensul muzical specific compoziției inițiale. **P.** nu trebuie confundată cu parafraza*, unde compozitorul transformă în cel mai bun sens al cuvîntului ideea muzicală preluată, punîndu-i în valoare elementele expresive și tehnice existente, dar adăugîndu-i multe elemente noi, proprii personalității sale creatoare. În **p.** tendința este îndreptată spre exagerare, de dragul obținerii unor efecte ironice, umoristice, sarcastice etc. Elemente de **p.** putem găsi la compozitorii din toate perioadele, ca de ex. la: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau, Johann Sebastian Bach. Wolfgang Amadeus Mozart și-a intitulat chiar o asemenea lucrare *O glumă muzicală* (K. V. 522). În unele cazuri se urmărește obținerea unor discrepanțe între ceea ce este specific unui autor și modul cum este parodiată muzica sa. De ex. o temă a unui compozitor polifonist poate fi prelucrată în așa fel, încît să nu rămînă nici o urmă de polifonie în noua variantă. Multe momente de **p.** există în opera *Maeștrii cîntăreți din Nurnberg* de Richard Wagner la adresa pedanteriilor și dogmelor maeștrilor cîntăreți de tipul Beckmesser. De asemenea, găsim elemente de **p.** în baletul *Petruşka* sau în *Istoria soldatului* de Igor Stravinski. Din muzica românească cităm cîteva exemple: schița simfonică *Inmormîntare la Pătrunjel* (1929) de Theodor Rogalsky și *Septetul scenic* pentru cvintet de suflători, violă și harpă (1962—1969) de Nicolae Beloiu, care este de fapt o replică-**p.** la *comedia dell'arte*. Cele cinci mișcări: *Argumentum*, *Intrada*, *Minuetto*, *Arrieta*, *Pantomima* creează o atmosferă specifică acestui gen teatral muzical. Dar totodată, prin limbajul modern, se obține și o ironizare a *bell-canto*-ului din *Arrieta* realizîndu-se o atmosferă de voie bună, „o glumă muzicală", ca să folosim expresia lui Wolfgang Amadeus Mozart.

PARTE. 1. Termenul este folosit în muzică pentru a desemna o mișcare dintr-o lucrare ciclu*, ca de ex. suita*, sonata*, simfonia*, concertul* etc., care are o individualitate atît prin expresie, tonalitate, dinamică, cît și prin indicații de tempo (andante, allegro, vivace etc.), și îndeosebi prin structuă*. Unele **p.** au titlu specificat de autor: Menuet*, Vals*, Elegie*, Intermezrzo* etc. Suita preclasică*, sonata clasică* delimitează distinct, prin bare finale. **p.** ciclului. Totuși uneori, îndeosebi în sonată, și în alte genuri cu această structură (simfonie*, concert*, cvartet* etc.), se observă sudarea prin *attacca* de obicei a ultimelor **p.** Procedeul poate fi aplicat și altor **p.**, mergînd pînă la

sudarea tuturor într-un flux continuu. Astfel procedează Franz Liszt în *Sonata pentru pian în si minor* sau în *Concertul pentru pian în mi bemol major*. Cu cît ne apropiem de timpurile noastre, tendința de a uni **p.** unui ciclu este tot mai evidentă. **2. P.** *mediană* este denumirea ce se dă celei de a doua secțiuni a unui lied tripartit*, diferită prin tematică și prin tonalitate de prima și ultima secțiune.

PARTITA (ital.). În secolele XVI și XVII, denumirea de **p.** era dată unei piese instrumentale dintr-un ciclu de variațiuni;* de ex., *Partite et passeggi di Gagliarda* de Pr. Lutij (1589) sau *Partite strumentali* de Gesualdo da Venosa (1590). La Johann Sebastian Bach se întîlnește acest termen în lucrări conținînd variațiuni pe o temă de coral*. De ex., *Partita pentru orgă* pe tema coralului *Christ, du bist der helle Tag*. Cu timpul, în secolele XVII și XVIII, **p.** devine sinonimul italian al suitei preclasice*. Jakobus Froberger scrie o **p.** tipărită în 1693 în șapte părți cu titlurile: *Toccate, Canzone, Ricercare, Allemande, Correnti, Sarabande e Gigue*. Însuși Johann Sebastian Bach, în a cărui creație suita capătă o nouă formă și un conținut nou, a scris și **p.** pentru vioară solo sau pentru pian, cu altă semnificație decît aceea de a constitui variațiuni, semnalată mai sus, și apropiată ca sens de structura de suită. Diferența constă în componența și prezentarea mai liberă a succesiunii părților, și nu în ordinea precisă din suită. De ex., *Partita II pentru pian* este alcătuită din șase mișcări intitulate: *Sinfonia, Allemande, Courante, Sarabande, Rondo, Caprice*. Comparînd cu *Suita franceză nr. 2 pentru pian* de același compozitor, cu mișcările specifice suitei: *Allemande, Courante, Sarabande, Menuet, Gigue*, putem sesiza ușor asemănările și deosebirile.

PARTITURĂ (ital., *partitura*; franc., *partition*; germ., *Partitur*; engl., *score*). Text muzical care cuprinde pe plan grafic indicațiile necesare fiecărui instrument sau grup instrumental, ca și fiecărei voci sau grup vocal dintr-un ansamblu, în vederea configurării imaginii sonore caracteristice dorite de compozitor. În funcție de formația căreia îi este destinată creația respectivă (orchestră simfonică, de cameră, ansamblu coral, formație de muzică ușoară etc.), **p.** are din principiu o serie de detalii specifice. Astfel există o tradiție care se menține începînd aproximativ din secolele XVII—XVIII, tradiție în virtutea căreia și astăzi își găsesc instrumentele locul în **p.**, și ne referim acum la **p.** orchestrei simfonice. Astăzi, **p.** pentru orchestră simfonică mare cupinde următoarele instrumente și grupuri de instrumente: instrumentele de coarde, instrumentele cu claviatură, instrumentele de percuție, cele de suflat de alamă și cele de sulfat de lemn. Iată cum arată amănunțit (privind de sus în jos) poziția instrumentelor pe o **p.** destinată orchestrei simfonice contemporane (firește lista nu cuprinde toate instrumentele, ci doar pe cele utilizate curent):

Flautul piccolo
Flautele
Oboaiele
Cornul englez
Clarinetele
Clarinetul bas
Saxofoanele
Fagoturile
Contrafagotul
Corni

Trompetele
Tromboanele
Tuba

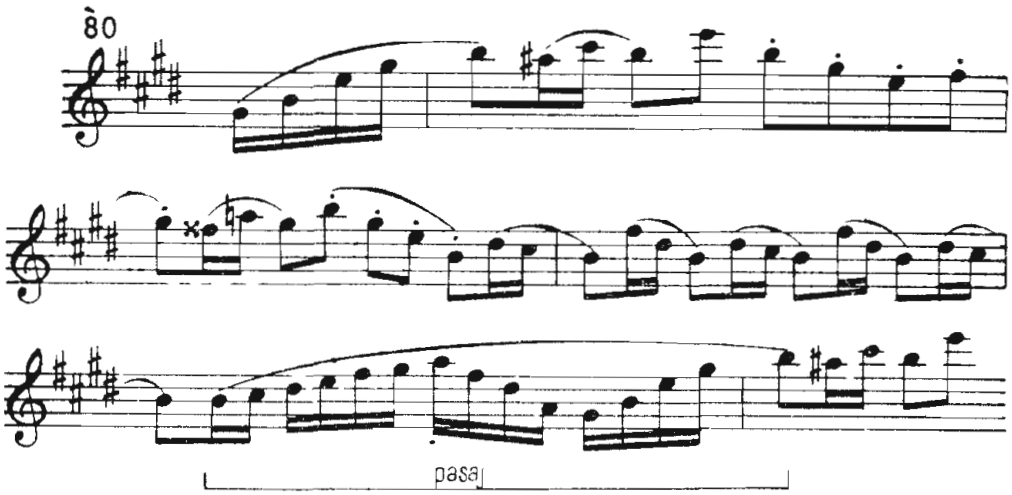
Timpanele
Instrumentele de percuţie
(într-o gamă extrem de variată)
Xilofonul
Campanelli
Celesta
Harpa
Orga
Pianul

Soliştii vocali
Corul

Solistul instrumental
Violinele I
Violinele II
Violele
Violoncelele
Contrabasurile

Partea fiecărui instrument, extrasă din **p.** generală, se numeşte ştimă, de la germ. *Stimme*, adică voce. Istoria cristalizării **p.** este în strictă dependenţă de evoluţia orchestrei, a perfecţionării instrumentelor şi a introducerii lor în ansamblu. Apariţia **p.** este rezultatul unui proces istoric, al necesităţii compozitorilor de a fixa din ce în ce mai precis ceea ce urma să cînte fiecare instrumentist, dar, în acelaşi timp, şi de a permite celui ce conduce ansamblul să aibă o privire generală asupra întregului, putînd da indicaţii de interpretare, de dozaj sonor, de tempo, dinamică şi, în ultimă instanţă, de a realiza astfel pe plan superior intenţiile autorului.

PASAJ (lat., *passagium*; ital., *passagio*; franc., *passage*). **1.** Ornament alcătuit dintr-un şir de sunete ascendente sau descendente, de cele mai multe ori treptate, cu un accentuat profil de virtuozitate. Pentru pian, harpă, orgă se pot scrie **p.** formate şi din acorduri. Toate studiile şi concertele pentru instrumente sau voce conţin **p.** prin care interpretul îşi poate demonstra calităţile de tehnică pe care le posedă. **2.** În domeniul formelor muzicale, **p.** are rolul de a lega două motive*, fraze* şi în general elemente de structură. Totodată **p.** impulsionează dinamica unui fragment muzical:



În acest exemplu, extras din partea III a *Concertului pentru vioară şi orchestră* de Felix Mendelssohn-Bartholdy, este evident rolul **p.** de a lega sfîrşitul primei fraze din tema principală de începutul celei de a doua fraze. În acelaşi timp, dinamica temei (pulsaţia interioară) nu scade în momentul cînd orchestra se opreşte pe acordul de septimă de dominantă a tonalităţii *mi* major, întrucît

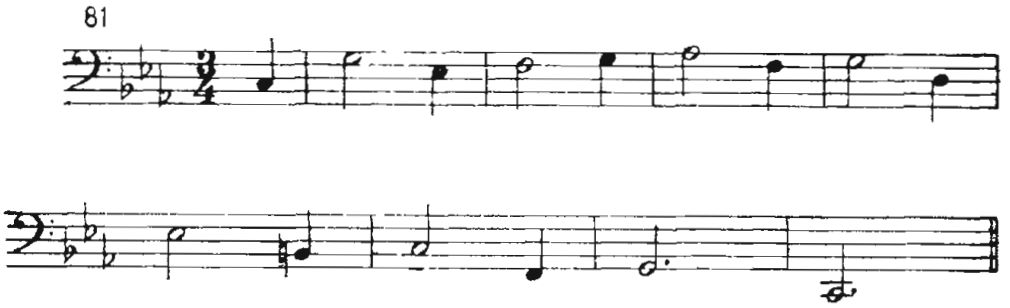
este continuată de **p.** interpretat de vioara solo. Se pot da multe exemple pentru a demonstra importanţa **p.** în realizarea dinamicii, a fluxului continuu al unei piese muzicale, factor care contribuie la închegarea formei.

PASO DOBLE (span.; ital., *passo doppio* = pas dublu). Dans popular de perechi de origine spaniolă, a cărui melodie poate fi scrisă în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$, cît şi în măsură ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$, într-un tempo mişcat (*allegro moderato*). Forma este tripartită compusă*, conţinînd un contrast modal între primele două secţiuni — A şi B. Dacă secţiunea A este în tonalitate majoră, secţiunea B trebuie să fie expusă în tonalitate minoră, şi invers. Secţiunea B este un gen de trio*, care utilizează de obicei tonalitatea subdominantei, după care se repetă secţiunea A, închegîndu-se astfel structura tripartită. O caracteristică interesantă: secţiunea A, în repriză, poate începe de multe ori pe un acord de dominantă. **P.d.** a fost introdus şi în Franţa, la sfîrşitul secolului XVIII, sub denumirea de *pas redoublé*, ca un marş de infanterie în măsură de $\frac{6}{8}$ cu o dinamică foarte vioaie.

PASSACAGLIA (ital., *passacaglia*; franc., *passacaille*; span., *pasacalle*, de la *pasar* = a trece şi *calle* = stradă). Iniţial **p.** a fost un vechi dans de origine populară, cunoscut întîi în Spania şi apoi în Italia. Aici apare şi ca piesă pentru chitară, în tabulaturile de la începutul secolului XVII. Principiul *ostinato*-ului prin repetarea variată a unui fragment muzical, nu mai mare de 2—4 măsuri, constituie procedeul esenţial prin care se construieşte piesa. **P.** timpurie este introdusă între diferitele dansuri, în variaţiunile pe tema unei arii sau în muzica de scenă. Exemple: *Passacaglia o ritornelli* de Girolamo Montesardo (1606), *Arie musicali* de Girolamo Frescobaldi (1630), *Sarabanda con passacaglia* de Giovanni Battista Granata (1651) etc. Odată cu evoluţia muzicii europene, **p.** va fi introdusă în baletele şi operele lui Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau, în partitele şi suitele instrumentale ale lui Johann Pachelbel, Girolamo Frescobaldi, Maurizzio Cazzati, Johan Mattheson etc. În vremea lui Ludovic XIV, **p.** era cunoscută şi ca dans solistic. În opera lui Johann Sebastian Bach, **p.** se metamorfozează, devenind formă a variaţiunii polifonice*. Paralel cu **p.** este cultivată o formă asemănătoare ca procedeu de realizare, şi anume, *ciaccona**, determinînd pe unii teoreticieni să afirme că între ele nu există nici o diferenţă esenţială, sau să se oprească asupra unor aspecte nu întru totul concludente pentru a le putea diferenţia. În cele ce urmează — pe baza studierii unor numerosae ciaccone şi passacaglii, şi în primul rînd a lucrărilor structurate în aceste forme de către Johann Sebastian Bach — încercăm să determinăm atît elementele comune, dar, mai ales, diferenţele dintre ele. Constatăm că, în lucrările devenite clasice, se observă următoarele asemănări: atît **p.** cît şi ciaccona sînt dansuri de origine populară, au măsură ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$, iar tema apare în bas; tema cuprinde patru sau opt măsuri. În ceea ce priveşte diferenţele, ele sînt mai greu de stabilit. a) Una dintre ele se referă la profilul pe care-l capătă tema pe parcursul variaţiunilor. Indiferent de transformarea la care este supusă o temă de **p.** (variere melodico-ritmică), *ea trebuie să fie în permanenţă uşor de recunoscut.* Tema *Passacagliei în do minor pentru orgă* de Johann Sebastian Bach poate fi uşor identificată pe parcursul celor 20 de variaţiuni (pînă la dubla fugă):

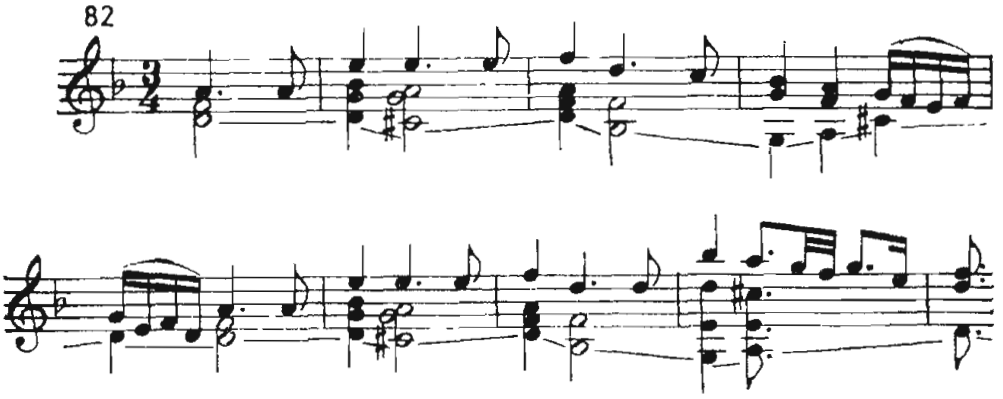
P

81



În schimb, în *Ciaccona* din *Sonata pentru vioară solo în re minor* tema își pierde treptat profilul inițial. De la bun început, tema apare în bas, în același timp cu contrapunctul ei; după un număr de variațiuni (respectiv în măsura 16), începe să fie cromatizată, iar în măsura 24, sunetele componente ale temei trebuie căutate pe la diferite voci. Doar în complexul armonic mai găsim legătura cu expunerea inițială. Toate aceste transformări fac dificilă recunoașterea temei pe parcursul ciacconei. Exemplificăm primele opt măsuri din *Ciaccona pentru vioară*, unde tema apare însoțită atît de contratema ei, cît și de un profil armonic determinat:

82



Iată o diferență esențială. Oare nu aceasta a determinat pe unii editori ai *Simfoniei IV* de Johannes Brahms să precizeze că partea ultimă este o **p.**, iar alții s-o considere ciacconă? După părerea noastră, ultima parte a simfoniei este o îmbinare între **p.** și ciacconă, întrucît pînă la variațiunea 12 tema poate fi urmărită ușor, în schimb, în următoarele două variațiuni (12,13) tema trebuie căutată în liniile diferitelor voci, ca imediat, în variațiunile 14 și 15, să reapară clar la fagot, trombon și violoncel.

După cum se știe, tema Passacagliei a fost preluată de J. Brahms din *Cantata nr. 150* de J.S. Bach — *Nach Dir, Herr*. Credem să se poate privi această îmbinare de ciacconă și passacaglie și din alt unghi de vedere, și anume, demonstrînd că variațiunile pot fi structurate și într-o formă liberă de sonată, astfel:

Grupul principal, alcătuit din expunerea temei plus primele nouă variațiuni;

Puntea cuprinde variațiunile 10 și 11;

Grupul secundar, alcătuit din variațiunile 12—13;

Concluziei îi corespund variațiunile 14 și 15;

Dezvoltarea începe de la variațiunile 16 și ține pînă la culminația întregii mișcări;

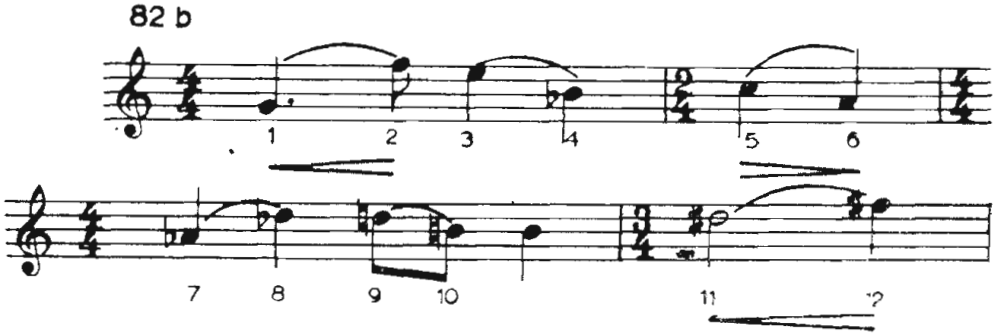
Repriza ar începe de la variațiunea 24 și cuprinde și variațiunea 25, numai cu tema de bază, fără elementele contrapunctice ale grupului secundar.

Restul de cinci variațiuni încheie și liniștesc atmosfera, pregătind apariția codei.

b) Expunerea unei teme de **p.** într-un alt registru decît în bas are un motiv bine determinat, și anume, tocmai necesitatea unui contrast sonor de registru. În *Passacaglia în do minor* de Johann Sebastian Bach, tema se desfășoară în registrul acut doar în variațiunile 11 și 12, în cel mediu în variațiunile 13 și 15, pentru a reveni în bas cu variațiunile 14, 16—20. La ciacconă, expunerea temei în registrul mediu sau acut se face curent. În dorința de a lămuri cauzele ce au determinat timp de ani îndelungați să circule păreri contradictorii în legătură cu diferențele dintre ciaccona și **p.**, precizăm că ele se datoresc în mare parte lui Johann Mattheson (1681—1764). Acest mare muzician din epoca Barocului* formulase unele definiții în legătură cu evoluția celor două dansuri, fără a include în analizele lui și sintezele la care ajunsese contemporanul său, Johann Sebastian Bach. Iată de ce citim astăzi cu nedumerire părerea că „...**p.** se prezintă de obicei într-un mod minor, iar ciaccona într-un mod major". Constatăm că exemplele citate din opera lui Johann Sebastian Bach infirmă definiția lui Johann Mattheson. În *Ciaccona în re minor*, Johann Sebastian Bach a păstrat un vechi procedeu de contrast, obținut prin alternanța de mod (secțiunea mediană este scrisă în *re* major), procedeu care nu decurge dintr-o caracteristică specială a ciacconei. De asemenea, pare neconvingătoare părerea că „passacaglia se cîntă mai rar decît ciaccona". Ne oprim aici cu prezentarea trăsăturilor comune și a diferențelor dintre ciaccona și **p.**, pentru a face constatarea că în secolul XX nimeni nu mai scrie ciaccone, ci numai **p.**! Ambele fac parte din categoria variațiunilor polifone, dar faptul că în **p.** există o temă pregnantă, care constituie o bază mai eficientă, un punct de sprijin melodic, ritmic și armonic pentru realizarea unui eșafodaj polifonic, a fost factorul decisiv ce a permis menținerea, și nu numai atît, ci și dezvoltarea acestei vechi forme pînă în zilele noastre. În schimb, ciaccona, care păstra în desfășurarea ei mai mult un complex sonor armonic decît o temă inchegată, nu a putut depăși etapele istorice anterioare și să se adapteze noilor cerințe ale muzicii. Dorim să precizăm că în perioada actuală o temă de **p.** nu trebuie neapărat să aibă măsura ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$ și să se încadreze într-o dimensiune fixă de opt măsuri. De ex., tema din **p.** *Concertului pentru vioară* de Dmitri Șostakovici (partea III) se extinde pe cuprinsul a 17 măsuri, prima parte din *Concertul pentru vioară și orchestră* de Pascal Bentoiu — în care există o ingenioasă îmbinare de **p.** cu formă de sonată* — are o temă de 12 măsuri în $\frac{6}{8}$. Fiecare variațiune pornește de la o altă cvintă superioară, pînă la epuizarea de cvinte, după care se realizează drumul în sens invers, adică fiecare variațiune începe de la o altă cvintă descendentă. Passacaglia din opera *Prometheu* de Doru Popovici conține 7 măsuri. Ea poate fi citată și ca exemplu de folosire a unei serii de 12 sunete cu funcție de temă, la fel ca și passacaglia din opera *Mariana Pineda*. Dăm ca exemplu începutul temei de **p.** din opera *Prometheu*, temă conducătoare în toată lucrarea: (vezi p. 248, ex. 82 b).

Pentru modificarea metricii cităm și passacaglia din *Simfonia IV* de Wilhelm Berger, scrisă în măsura de $\frac{5}{4}$. În momentul „Insurecției" din *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan, găsim o **p.** conținînd șapte măsuri și expusă la percuție

P



în $\frac{2}{4}$, peste care se suprapun suflătorii, coardele și corul. De fapt acest episod constituie un punct de plecare spre realizarea culminației întregii lucrări. George Draga prezintă în prima parte a *Simfoniei* sale o **p.** unde tema se expune concomitent în stare directă, cît și în recurență. Spre sfîrșit o voce aduce tema și în inversare de direcție. Pentru a nu crea impresia că în lucrările contemporane unele principii clasice nu-și mai mențin actualitatea, amintim că în *Concertul pentru vioară și orchestră* de Dmitri Șostakovici tema apare în registrul acut doar în culminația părții — în variațiunea VI, unde este expusă în octave de instrumentul solist. **P.** este un gen larg cultivat de compozitorii secolului nostru, printre care cităm: Arnold Schönberg — în partea II din *Pierrot lunaire* (1912), Maurice Ravel — în partea II din *Trio*-ul *cu pian* (1914), Anton Webern — *Passacaglia pentru orchestră* op. 1, Alban Berg — actul I al operei *Wozzeck*, Dmitri Șoștakovici — în *Simfonia VIII* (1943), în *Concertul pentru vioară* amintit mai sus, Paul Hindemith — *Das Marienleben* (1922—1923) etc. Multe aspecte inedite de concepție și de structură ale **p.** moderne găsim în lucrările compozitorilor români: Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Sigismund Toduță, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Dumitrescu, Ovidiu Varga, Dumitru Capoianu, Dan Constantinescu, Mihail Walter Klepper etc.

PASSAMEZZO (ital., *pass'o mezzo* = un pas și jumătate). În tabulaturile pentru lăută din secolul XVI au apărut împerecheate pentru prima oară dansurile pavana* cu gagliarda* sau saltarello*. Această sudare între două dansuri cu caracter dinamic diferit a fost considerată baza de la care s-a dezvoltat suita preclasică*. Nu de puține ori, în aceste tabulaturi, pavana era înlocuită cu **p.**, în așa fel, încît unii vechi teoreticieni francezi, ca de pildă Thoinot Arbeau (1519—1595), susțineau că de fapt **p.** este o variantă mai mișcată a pavanei. Manualele de coregrafie din secolul XVII descriu dansul **p.** ca avînd aceleași mișcări ca și pavana, iar nu de puține ori apare cu titlu *pavane*-**p.** Melodia dansului avea o structură bazată pe cvadratură (4+4 sau 8+8 măsuri) și o factură acordică ce cuprindea succesiunea unei duble cadențe compuse: I — IV — I — V — I — IV — I — V — I. Această formă simetrică a constituit baza unor variațiuni pentru chitară și alte instrumente. Giovanni Batista Vitali (1644—1692) a introdus **p.** în lucrarea *Varie partite del passa e mezzo, ciaccona, capricci e passacagli*, compusă în anul 1682.

PASSE PIED (franc.). Dans popular de origine franceză, din provincia Bretagne, cunoscut încă din secolul XIV. **P.** s-a bucurat de un real succes în saloanele nobililor, în special în timpul lui Ludovic al XIV-lea, datorită caracteristicilor sale apropiate de menuet*. Melodia simplă, expresivă, în

măsură ternară ($\frac{3}{4}$ sau $\frac{3}{8}$), cu anacruză de optime, ducea uneori la confuzia cu menuetul, deși **p.** era interpretat, de regulă, într-un tempo mai vioi. După unii cercetători, denumirea vine de la o mișcare specifică dansului, în care un picior trebuie suprapus peste celălalt, printr-o ușoară lovire. În secolul XVIII a fost inclus, ca una dintre părțile neobligatorii, în suita preclasică*, între sarabandă și gigă. Ca formă, dansul era la origine bipartit*. În evoluția sa ca structură se observă asemănarea cu menuetul* și gavota*, prin alternanța a două dansuri: **P.** I și **P.** II, după care se revine la primul dans; în acest mod structura se amplifică la tripartită compusă*. În *Suita engleză pentru pian nr. 5* de Johann Sebastian Bach găsim o interesantă îmbinare între două **p.** diferite ca structură, în sensul că primul are formă de rondo*, iar al doilea — tripartită simplă*. Unele idei muzicale au ca structură nu perioade desfășurate*, ci se împart în fraze*. Din punct de vedere tonal, între cele două **p.** apare o diferență de mod, al doilea utilizînd tonalitatea omonimă a celui dintîi. Schema dansului este următoarea:

A	B	A
P.I *mi* minor	P.II *mi* major	P.I — *mi* minor
a b a c a	tendința spre forma tripartita simpla	*a b a c a*

PASIUNE (lat., *passio* = suferință, patimă; ital., *passione*; franc., *passion*; germ., *Passion*). Gen muzical apărut în secolul VIII, dar care se caracterizează ca atare mult mai tîrziu, abia în secolul XV. Tema care s-a menținut de-a lungul secolelor este bazată pe nararea Evangheliilor. La început, ca parte integrantă a slujbei religioase, predominau cîntările monodice*. Mai tîrziu, odată cu introducerea corurilor, acest gen folosește din plin forma de coral* și motet*, dialogul între cor și soliști. De-abia la începutul secolului XVII **p.** devine un gen de sine stătător (nu mai face parte din slujba religioasă) și, odată cu dezvoltarea oratoriului* — cu care se va confunda pînă la urmă —, muzicienii timpului vor crea lucrări complexe ca structură muzicală. Devenind o variantă de oratoriu, **p.** cuprind arii, recitative*, duete*, trio*-uri etc., structuri specifice muzicii polifone (și unele omofone); pe lîngă ansamblul coral, apar și soliști, iar orchestra capătă un rol tot mai important în desfășurarea dramaturgiei muzicale. Lucrările scrise de Orlando di Lasso, William Byrd, Alessandro Scarlatti și mulți alți compozitori au pregătit apogeul acestui gen în creația lui Johann Sebastian Bach — *Johannes -Passion* (1723) și *Matthäus-Passion* (1729). Analizînd dimensiunile și modul de structurare a celei de a doua lucrări, observăm că ea este alcătuită din două părți, care, la rîndul lor, sînt împărțite în numere distincte, conform tradiției în oratoriu și operă. Lucrarea este scrisă pentru soliști, două coruri și orchestră și cuprinde arii, recitative, duete, părți de ansamblu etc. Prima parte cuprinde 35 de asemenea numere, iar partea a doua — 42. Textul din *Matthäus-Passion* este în limba germană. După Johann Sebastian Bach, mulți compozitori și-au încercat pana, fără ca lucrările respective să se impună și să rămînă în repertoriul curent de concert. Și în secolul XX s-au scris **p.** într-o viziune muzicală contemporană, dintre care cităm *Johannes-Passion* (1964) și *Matthäus-Passion* (1965) de Herman Schröder și *Lukas-Passion* (1965) de Krzystof Penderecki.

PASTIȘĂ (ital., *pasticcio*). 1. În secolele XVI și XVII a existat o practică de realizare a variațiunilor pentru diferite instrumente, la care colaborau mai mulți compozitori. De aceea și termenul indica o lucrare compusă de

P mai mulţi autori, în care unitatea stilistică lăsa de dorit. *Sonata pentru vioară şi pian* compusă în comun de Robert Schumann, Johannes Brahms şi Anton Dietrich în anul 1858, la rugămintea lui J. Joachim, poate fi citată ca exemplu în această privinţă. 2. În secolele XVIII şi XIX, a apărut un tip de operă alcătuită din arii, recitative, coruri ale altor compozitori. De ex., Johann Christoph Pepusch (1667—1752) a compus în anul 1707 *Thamyris, Queen of Scythia*, în care a preluat şi prelucrat arii din operele lui Alessandro Scarlatti şi ale altor compozitori. Şi în diferite operete şi comedii muzicale a fost folosită — şi se foloseşte uneori şi astăzi — practica respectivă. 3. În general, în zilele noastre prin pastişă muzicală se înţelege preluarea necreatoare a unor elemente stilistice, aparţinînd unei perioade istorice trecute sau ale unui compozitor cunoscut, şi prezentate apoi drept stil propriu.

PASTORALĂ (ital., *pastorale*). Apariţia în muzică a unor lucrări în care predomină sentimentul rustic, viaţa păstorilor etc., izvorăşte atît din permanenţa umană de încîntare în faţa naturii, cît şi din admiraţia pe care şi-au cucerit-o poeţii Teocrit şi Virgiliu descriind natura şi viaţa în mijlocul naturii. De aici s-au inspirat şi autorii spectacolelor muzicale din secolul XVI din Italia denumite **p.**, care au avut un rol important în cristalizarea operei în secolul următor. Subiecte de acest gen există în operele *Daphne* de Jacoppo Peri şi Giulio Caccini (1598), ca şi în operele lui Philippe Rameau. Cristoph Willibald Gluck compune în anul 1756 *Il ré pastore*, şi apoi găsim aceste elemente la Wolfgang Amadeus Mozart în *Bastien und Bastienne* (1768). Dar **p.** nu şi-au limitat sfera de influenţă la operă şi balet. Spiritul lor a pătruns şi îmbogăţit expresia muzicală în multe madrigaluri*, lieduri* şi chiar în genurile instrumentale (Jean-Baptiste Lully, Henry Purcell, Archanghelo Corelli, Giuseppe Torelli). Antonio Vivalidi a compus concertul *La Pastorella*, iar Domenico Scarlatti, *Sonata pastorală* pentru pian. Din muzica vocal-simfonică cităm prezenţa elementelor **p.** în oratoriul *Messias de* de Georg Friedrich Händel, în lucrarea cu titlu sugestiv *Messa pastorală* de Anton Diabelli etc. Muzica simfonică va cunoaşte culminaţia acestui gen în inegalabilele imagini din *Simfonia VI*, „*Pastorala*", de Ludwig van Beethoven, în partea III din *Simfonia fantastică* de Hector Berlioz — o scenă cîmpenească de o puternică forţă emoţională, în care nu putem să nu recunoaştem influenţa concepţiei beethoveniene —, în *Pastoral Symphony* de Vaugham Williams etc. Şi în muzica românească elementele **p.** au predominat timp îndelungat, atît în muzica vodevilurilor, operetelor, operelor, cît şi în muzica instrumentală. George Enescu în *Suita nr. 3*, „*Sătească*" (1948) situează concepţia de muzică **p.** la un nivel superior faţă de predecesorii săi. Păstrînd unele elemente pastorale, între care melodia de esenţă rustică, George Enescu ne dezvăluie imagini muzicale de o mare plasticitate şi forţă emoţională evocatoare, în care se resimte măiestria şi originalitatea stilului său. Elemente ale genului **p.** le găsim şi anterior la George Enescu, în *Sonata III pentru vioară şi pian*, în suita *Impresii din copilărie*. George Enescu deschide o cale de înţelegere la un înalt nivel de măiestrie a elementului **p.** în muzică, cale pe care o vor urma şi alţi compozitori români. Notăm printre cele mai realizate creaţii în acest stil: *Privelişti moldoveneşti* (1924) de Mihail Jora, Suita simfonică *Poveşti din Grui* de Marţian Negrea (1940), *Suita cîmpenească* (1963) de Gheorghe Dumitrescu, *Pastorala pentru pian* (1963) de Alexandru Paşcanu etc.

PAUZĂ (ital., *pausa*; franc., *silence* sau *pause*; germ., *Pause*). Între elementele limbajului muzical se află și **p.** Din nefericire, nu toți muzicienii, în special interpreții, acordă **p.** atenția meritată, o justă înțelegere a semnificației sale. Uneori nu este respectată nici durata indicată, iar de cele mai multe ori este înțeleasă ca o tăcere mecanică. Oprirea temporară a uneia sau a mai multor voci, indicată de autor cu precizie (prin valori de timp determinate, sau uneori lăsate la aprecierea interpreților, prin coroana pe **p.**), urmărește obținerea unui efect expresiv într-un context muzical dat. **P.** poate influența echilibrul dinamic, culoarea, amploarea sonoră a unui fragment muzical și, de asemenea, reliefarea unei secțiuni dintr-o formă muzicală. De ex., în pregătirea unei reprize*, în divertismentul dintr-o fugă* se folosește uneori oprirea temporară a unor voci, pentru ca ultima secțiune a fugii — unde participă toate vocile — să apară cît mai elocventă și într-o sonoritate adecvată. Ca și duratele sunetelor, **p.** se indică cu precizie prin semne convenționale. Există în muzică **p.** cu valoare nedeterminată, ca de exemplu **p.** de respirație, sinonimă cu cezura și care joacă un rol determinant în interpretare, în delimitarea frazelor și perioadelor, uneori și a motivelor ce alcătuiesc discursul muzical. Uneori se adaugă **p.** o coroană, avînd ca rezultat prelungirea ei cu aproximativ jumătate din valoarea indicată. *Generalpause* (**p.** generală — G. P.) este o **p.** simultană pentru întreaga formație (de cameră, corală, orchestrală), ce durează cel puțin o măsură. Și aici, dirijorul sau conducătorul formației determină durata **p.** în funcție de context și de concepția muzicală care se cere interpretată. Cu titlu informativ, adăugăm că în secolele XV și XVI, chiar și în secolul XVII, exista o anumită scriitură a **p.** în notația muzicală pătrată. Terminologia folosită indică **p.** valorilor de note corespunzătoare: *pausa brevis*, egală cu de două ori valoarea unei note întregi de astăzi într-o măsură binară și de trei ori valoarea unei note întregi în măsură ternară, *pausa semibrevis*, *pausa minima*, *pausa semiminima*, *pausa fusa*, *pausa semifusa*. Aceste denumiri, ca și sensul lor, au ieșit azi din uz, odată cu încetățenirea sistemului de notație actuală (oval).

PAVANĂ (ital., *pavana*, *padovana*, *padoana*, *paduana*; franc., *pavanne*; germ., *Pavane*; engl., *pava*, *paven*, *pavin*). Interesantă este istoria acestui dans. Împreună cu gagliarda* sau saltarella* a constituit embrionul formării suitei preclasice*. În caietele muzicale pentru lăută (luth) tipărite de editorul venețian Ottaviano Petrucci la 1508, acest dans are un caracter solemn, maiestuos, scris în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$. Nu putem extinde în acest articol descrierea întregului proces de realizare a suitei preclasice, dar este necesar să reamintim unele precizări pentru a înțelege cauzele care au dus la legarea celor două dansuri, **p.** și gagliarda, într-o unitate structurală. Suita preclasică presupune o unitate de contraste — unitatea este reprezentată prin tonalitate, prin provenienta populară, iar contrastul prin deosebirea de caracter, mișcare, metru. **P.** reprezintă elementul maiestuos cu metrul binar, cu tempoul rar, care să pună în valoare calitățile enunțate. Gagliarda, în opoziție cu **p.**, reprezintă elementul dinamic, repede ca tempo, cu metrică ternară și caracterul vioi, jucăuș. Amîndouă dansurile păstrau aceeași structură bipartită simplă* — un alt element de apropiere. Originea **p.** a fost mult timp pusă sub semnul întrebării, fiind controversată. După unii cercetători, denumirea de *pavana* sau *paduana* vine de la orașul italian Padua. De asemenea, se face o legătură între cuvîntul latin *pavo*, care înseamnă păun, și caracterul solemn, maiestuos

P al mișcărilor coregrafice, care i-au atras numele. Se mai păstrează însă și părerea că acest dans care se confunda și cu paduana*, și cu passa mezo* a apărut pentru prima oară la Veneția, în anul 1520, după care a fost adus în Franța. Există tipărituri, făcute la Paris în anul 1530, realizate de primul editor francez de muzică, Pierre Attaingnant, în care **p.** este scrisă pentru luth și pentru alte instrumente. În Spania, dansul este cunoscut din anul 1536, cînd s-au adus tabulaturi de la Milano. Au apărut în mișcările dansului și unele caracteristici diferite între **p.** spaniolă, denumită și *paduana hispanica*, și cea de origine italiană. Tot în secolul XVI a apărut încă o „nedumerire", în momentul în care s-a încercat o diferențiere între *pavana* și *padoana*, specificîndu-se că ultima este un dans mișcat în măsură ternară. În tabulaturile din secolul XVI ale lui Domenico Bianchini, **p.** a fost asociată cu dansul italian *passamezzo**. În Franța, **p.** a cunoscut cel mai mare succes în cadrul ceremonialului de la Curte și la diferite baluri date de nobili, datorită caracteristicilor amintite. Se formase chiar o tradiție ca **p.** să fie dansul de deschidere a unui bal, datorită caracterului ei maiestuos. Dintre compozitorii din secolul XVII care au compus **p.** amintim pe Henry Purcell, Jean-Baptiste Lully etc. Acest dans nu a rezistat în secolul XVIII, perioada de cristalizare a suitei preclasice. A găsit însă un ecou tîrziu și sporadic la compozitorii secolului nostru. Maurice Ravel a scris piesa pentru pian intitulată *Pavanne pour une Infante defunte*, iar George Enescu și-a intitulat *Pavană* una din părțile *Suitei pentru pian op 10*.

PEDALĂ (lat., *pes, pedis* = picior; franc., *pedale*; ital., *pedale*). **1.** Pîrghie specială la unele instrumente muzicale și care acționează pentru a prelungi, a colora sau a schimba timbrul unui sunet. La pian, **p.** dreaptă permite menținerea unui sunet (sau a mai multora) pînă la epuizarea vibrațiilor respective. În schimb, **p.** stîngă estompează intensitatea sunetelor. La orgă, **p.** se apasă cu vîrful piciorului sau cu călcîiul. Poziția clapelor este aidoma unei claviaturi. Acestui tip de claviatură i se mai spune și *pedalier*. Cele șapte **p.** ale harpei acționează fiecare toate sunetele de același nume ale instrumentului, indiferent de octavă. Cu ajutorul **p.**, la harpă se realizează sunetele cromatice superioare și inferioare. La timpan există o singură **p.**, după un procedeu asemănător cu cel al harpei și prin care se schimbă acordajul instrumentului. În plus, prin mișcarea **p.** se poate obține un efect de *glissando**. **2.** Pornind de la efectul acustic al **p.** la instrumentele cu claviatură — pian, orgă —, acela de a prelungi sau colora sunetul, termenul a căpătat, în teoria muzicală și în armonie*, semnificații variate și cu implicații în desfășurarea unei piese. Menținerea unui sunet prelung, peste care (sau sub care) se desfășoară o melodie sau o armonie variată, poartă denumirea de **p.** De regulă, treptele principale ale tonalității — tonica și dominanta, mai rar subdominanta — sînt cele care susțin **p. P.** pe tonică are sens de afirmare conclusivă a tonalității, și de aceea se utilizează frecvent la sfîrșitul pieselor sau părților; cea pe dominantă are sensul de pregătire a unei desfășurări viitoare. Nu rareori aceste două **p.** se suprapun într-o dublă funcționalitate, care, în parte, este izvorul bitonalismului. Deși bitonalismul este o practică mai recentă, dubla **p.** — pe tonică și dominantă — apare încă în epoca Barocului* — la Johann Sebastian Bach, la clasicii vienezi, Ludwig van Beethoven. Uneori, acordul întreg de tonică sau mai ales de dominantă se prelungește de-a lungul unor măsuri sub forma unei **p.** pe dominantă și are un rol deosebit în formele muzicale: apariția ei marchează un moment de anacruză*, fie că este vorba de trecerea

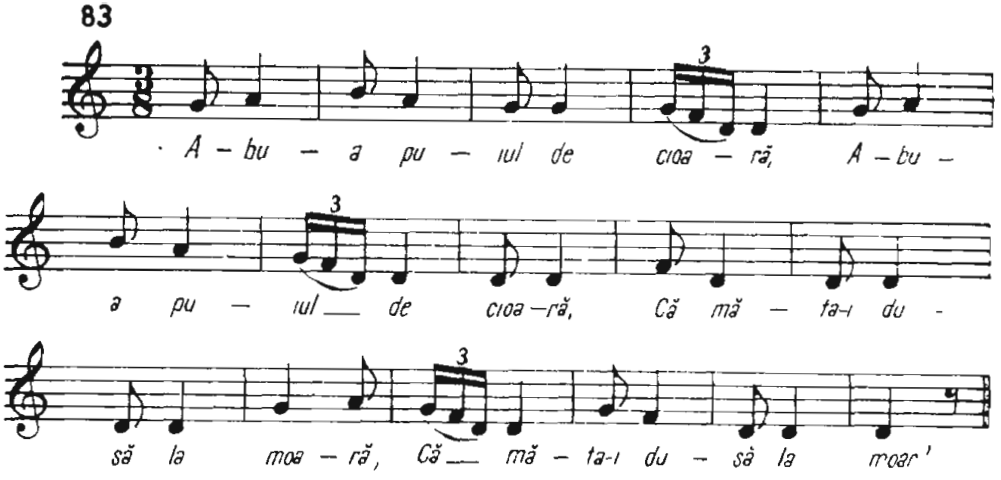
de la introducere la prima temă a unei sonate* sau de ultima parte a punții* pentru a pregăti tema a doua, fie că indică sfîrșitul dezvoltării* și trecerea la repriză* în aceeași formă de sonată. Analiza oricărei sonate clasice ar releva numeroase exemple. **P.** pe tonică marchează în schimb încheierea, după cum s-a mai spus. Ea este de regulă prezentă la sfîrșitul unei fugi*. În *Das Wolhtemperiertes Klavier* de Johann Sebastian Bach găsim nenumărate exemple de codă* realizate prin **p.** Uneori, **p.** armonică este intitulată *point d'orgue* (franc.), *Orgelpunkt* (germ.), *basso ostinato** (ital). 3. În cadrul corului mixt, vocile cele mai joase din partida basilor se mai numesc *pedaliști*, și deseori mențin sub formă de **p.** sunetele din registrul grav.

PENTACORD (grec., *pente* = cinci, *chorde* = coardă). Termen prin care se înțelege o succesiune treptată de cinci sunete (trepte), de obicei primele cinci sunete ale unui mod, obținîndu-se, în acest fel, mersul de la tonică la dominanta.

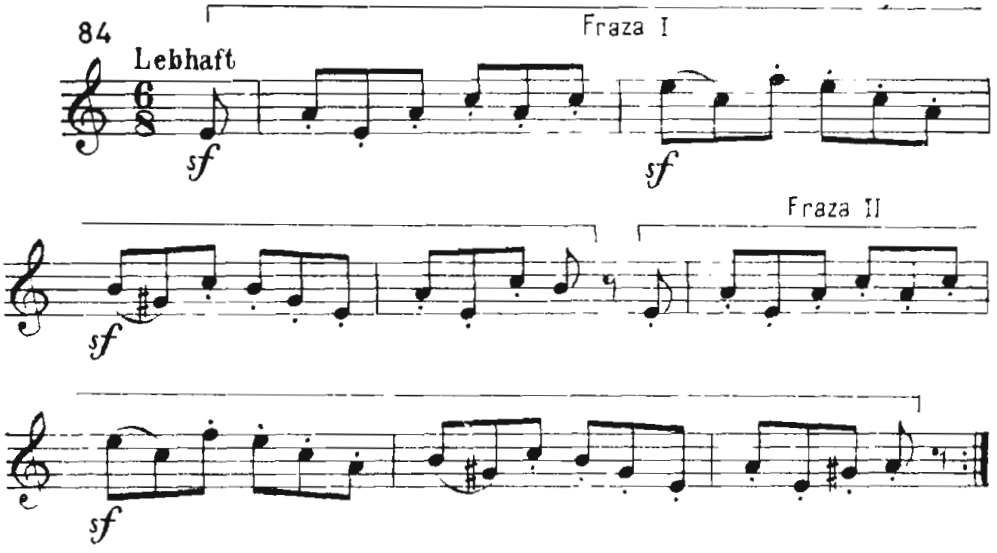
PENTACORDIE. Mod* care conține doar cinci trepte succesive, fiind propriu muzicii populare în cele mai diferite puncte ale globului.

PENTATONIE (grec., *pente* = cinci, *tonos* = ton, sunet). Sistem sonor, izvorît din oligocordie, care cuprinde doar cinci sunete în cadrul octavei (fără repetare) și care se organizează în jurul unei terțe mari sau mici. Calitatea terței incipiente generează cele două mari categorii de game pentatonice: a) *anhemitonică* (fără semitonuri), care-și are originea în succesiunea de secunde mari și terță mică, și b) *hemitonică*, cu succesiunea de secunde mari și mici plus terță mare. Prin „răsturnare" — luînd de fiecare dată ca punct de plecare alt sunet al scării — se obțin cele cinci *stări* ale pentatoniei. Analizînd aceste cinci stări se poate deduce că sonoritatea lor este apropiată — mai mult sau mai puțin — cînd de modul major (I și IV), cînd de cel minor (III și V). Cele cinci stări pot fi aduse „la același numitor", pornind toate de la sunetul *do*. Acest principiu a fost prezentat pentru prima oară de Hermann von Helmholz (1821—1894) în lucrarea *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863), care a constituit punctul de plecare pentru studiul lui George Breazul: *Idei, curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice* (publicat în *Studii de muzicologie*, vol. I, Edit. muzicală, 1965). Hermann von Helmholtz mai arată o a șasea variantă posibilă, dar afirmă că n-a întîlnit-o nicăieri pentru a o putea exemplifica. În studiul amintit, George Breazul demonstrează cum se pot construi scări pentatonice anhemitonice pe fiecare treaptă a gamei *do*: „pe notele *do*, *mi*, *fa* și *si* pot fi construite cîte două game pentatonice anhemitonice, iar pe *re*, *sol* și *la* cîte patru" (pag. 27). **P.** este prezentă în muzica multor popoare din Europa și Asia, ea fiind un sistem universal în muzică, cu rădăcini foarte vechi. Și muzica noastră populară are multe cîntece bazate pe **p.** În studiul lui George Breazul apare, între altele, exemplul unui cîntec de leagăn din Transilvania, prin care se demonstrează nu numai prezența **p.** în muzica populară românească, dar se exemplifică cea de a șasea variantă pe care Helmoltz și continuatorii săi nu au putut-o exemplifica concret:

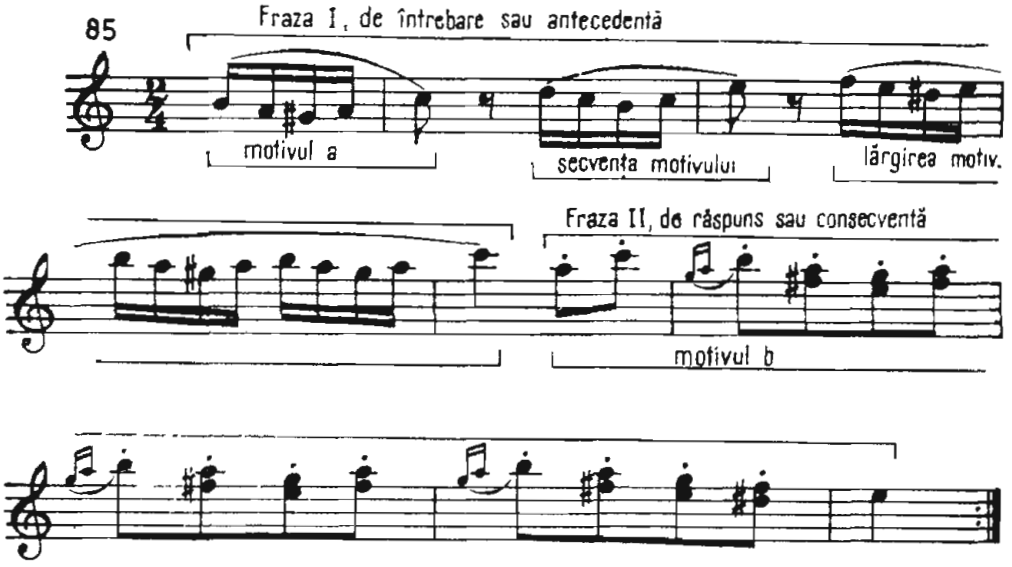
P



PERIOADĂ. În domeniul formelor muzicale, **p.** este o structură prin care se redă o idee muzicală completă. Cristalizată în secolele XVII și XVIII, odată cu dezvoltatea muzicii omofone*, **p.** a cunoscut o fundamentare teoretică în lucrările unor mari muzicieni ca Johann Mattheson (1681—1764), Adolf Bernhard Marx (1795—1866), Moritz Hauptmann (1792—1868), Hugo Riemann (1849—1919), Iuri Nicolaevici Tiulin (1893) etc. Prototipul de **p.** clasică este format din două fraze* (după terminologia unor școli muzicale, din două propoziţiuni), care pot avea un conţinut identic, dar cu cadenţele* diferite, fiecare frază fiind alcătuită din patru măsuri (principiul cvadraturii). Prima frază (propoziţiune) are la sfîrșit o semicadenţă sau o cadenţă imperfectă pe treapta I, iar a doua se încheie cu o cadenţă perfectă. (Atît fraza întîi, cît și perioada pot avea la sfîrșit și cadenţe modale pe treptele: II—III—VI—VII.) Iată un exemplu tipic de **p.** din *Albumul pentru tineret* de Robert Schumann — piesa *Călăreţul sălbatic*:

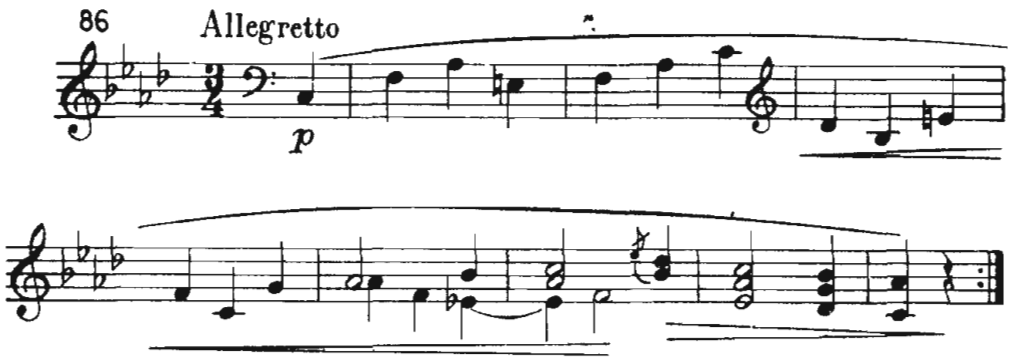


Dar în cadrul une **p.** conţinutul frazelor poate să difere, ele fiind organizate după principiul întrebare — răspuns, ca în exemplul de mai jos (*Sonata pentru pian K.V. 331* de Wolfgang Amadeus Mozart, partea III, *Alla turca*):

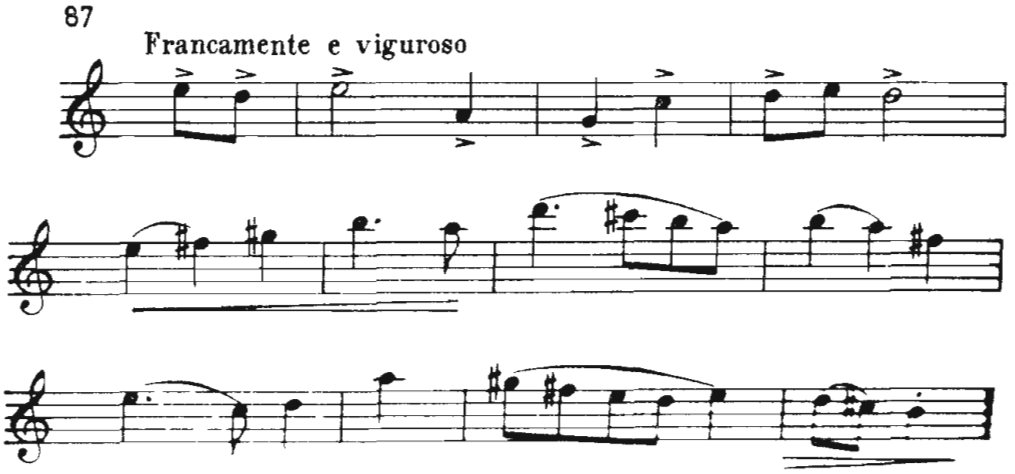


Deşi organizată după acest principiu antitetic (întrebare—răspuns), ideea muzicală este unitară ca expresie. Nu există vreo regulă care să oblige existenţa unui număr egal de măsuri în ambele fraze. De cele mai multe ori, fraza a doua este mai lungă — conţine un număr mai mare de măsuri — decît prima. Această amplificare a frazei a doua din **p.** se poate realiza pe două căi: fie prin *lărgire tematică*, adică amplificarea conţinutului muzical intrinsec, fie prin adaugarea *complementului cadenţial**, alcătuit dintr-un număr de acorduri-cadenţe ce urmăresc întărirea tonalităţii de la sfîrşitul **p.** Uneori, ambele procedee pot fi îmbinate în aceeaşi **p.** În tema principală din *Sonata pentru pian în do minor, op. 10, nr. 1*, partea I de Ludwig van Beethoven, fraza întîi (cu caracter dramatic, în forte, cu sens ascendent — frază cu caracter de întrebare) se extinde pe opt măsuri; a doua frază (cu caracter de răspuns, în piano, cu un sens descendent) este alcătuită tot din opt măsuri, după care urmează alte paisprezece măsuri, în care se împletesc lărgirea tematică cu complementul cadenţial. Un alt exemplu, în care se pot întîlni ambele procedee, este prima temă din partea III a *Sonatei pentru pian op. 7* de Ludwig van Beethoven. În *Sonata II pentru pian* (partea IV — *Rondo*) de Tudor Ciortea, tema principală (refrenul) este alcătuită din două fraze: prima cuprinde patru măsuri, iar a doua unsprezece. Tematica este identică, dar lărgirea celei de a doua fraze potenţează caracterul dinamic al temei şi îi conferă un suflu melodic, ritmic şi coloristic plin de pregnanţă şi de prospeţime. Subliniem, de asemenea, că frazele nu trebuie să conţină neapărat un număr de măsuri cu soţ (pare), ci pot fi impare, aşa cum se poate observa în prima temă din *Sonata pentru pian K.V. 309* (partea I) de Wolfgang Amadeus Mozart: prima frază conţine şapte măsuri, iar a doua — lărgită — şaisprezece. Există perioade alcătuite din trei fraze: *Preludiile pentru pian nr. 1* şi *nr. 9* de Frédéric Chopin, *Dansul norvegian pentru pian op. 35 nr. 1* de Edward Grieg. De asemenea, există **p.** ce nu se împart în fraze: prima idee muzicală din partea II a *Sonatei pentru pian op. 10, nr.* 2 de Ludwig van Beethoven:

P



Suflul continuu al acestei teme nu permite împărţirea ei în fraze. Un alt exemplu, din literatura muzicală contemporană, îl constituie prima idee din *Concertul pentru două violine şi violă* de Nicolae Beloiu, pe care o reproducem mai jos (unitatea de timp este optimea):



În muzica omofonă întîlnim uneori piese muzicale alcătuite doar dintr-o idee muzicală. În acest caz, **p.** devine structura specifică a formei monopartite*, ca în *Preludiul pentru pian nr. 7* de Frédéric Chopin. S-a format tradiţia ca o **p.**, şi atunci cînd este de sine stătătoare, ca atunci cînd alcătuieşte ea însăşi o secţiune pentru formele bi- şi tripartite (ceea ce este specific şi pentru muzica polifonă), să fie desemnată prin litera A. Dacă **p.** se împarte în două fraze (propoziţii), cu un conţinut variat doar prin cadenţă, se notează $\overset{A}{a \quad a_1}$. În cazul în care frazele sînt diferite în conţinut (întrebare—răspuns), schema devine: $\overset{A}{a \quad b}$. Structura pieselor muzicale cu mai multe **p.** îşi găseşte pe larg explicaţia în articolele despre formele de lied*, rondo*, sonată*. **P.** *desfăşurată* este specifică suitelor preclasice*, şi în general lucrărilor unde predomină stilul polifon.* Acest tip de **p.** nu se împarte în fraze, ci se construieşte dintr-un embrion tematic, format din unul sau două motive, care sînt prelucrate prin diferite procedee (secvenţare, divizare, inversare etc.), pînă la cadenţa perfectă care marchează sfîrşitul **p.** În special, dansurile din suită — — allemanda*, couranta* şi giga* — sînt întotdeauna structurate pe baza a două **p.** desfăşurate. Dansurile din suită sînt mai toate de origine populară.

Bineînțeles că în forma lor incipientă nu aveau o factură polifonică. Dar în momentul cînd au fost introduse în suită au fost polifonizate și, ca atare, a devenit necesară redarea lor printr-o structură adecvată prin **p.** desfășurate. În funcție de raportul tonal între începutul și sfîrșitul unei idei muzicale, **p.** pot fi: a) *tonale* sau *închise*, cînd încep și termină în aceeași tonalitate; b) *modulante* sau *deschise* cînd încep într-o tonalitate și cadențează într-alta. Exemplul anterior — *Călărețul sălbatic* de Robert Schumann — este tipic pentru **p.** închisă: el începe și cadențează în aceeași tonalitate — *la minor*. Prima temă din *Alla turca* de Wolfgang Amadeus Mozart este un exemplu concludent de **p.** deschisă: începe în *la minor* și cadențează în *mi minor*. Ultimul tip de **p.** pe care dorim să-l prezentăm este dubla **p.** Această structură nu se întîlnește frecvent, întrucît se cere ca ideea muzicală să se repete, iar prima **p.** să aibă la sfîrșit în mod expres o semicadență, și nu o cadență perfectă. Cadența perfectă apare, în acest caz, doar la sfîrșitul celei de a doua **p.** Dubla **p.** cuprinde deci trei semicadențe și o singură cadență perfectă. Subliniem: nu orice repetare de **p.** poate fi considerată dublă **p.**, ci numai aceea care respectă caracteristicile enunțate mai sus, în primul rînd prezența cadenței perfecte doar la sfîrșitul celei de a doua **p.** Un exemplu concret de dublă **p.** este prima idee muzicală din tema cu variațiuni (partea I) a *Sonatei pentru pian op. 26* de Ludwig van Beethoven (primele 16 măsuri): frazele sînt alcătuite simetric din cîte patru măsuri, iar **p.** din opt măsuri. **P.** a doua este puțin variată față de prima pentru a evita monotonia.

PERMUTAȚIE. 1. Termenul indică reluarea unui fragment muzical pe un alt sunet, procedeu folosit de Guido d'Arezzo în tehnica solmizației*. Am putea considera **p.** ca un gen incipient de secvență*. Același termen indică în diferite fugi* — în special în cele duble* și triple* — trecerea temei de la o voce la alta cu eventuale modificări, îndeosebi în divertisment*. 3. În muzica serială* sau modală* — prezentarea respectivei serii sau mod pe un alt sunet. Tiberiu Olah folosește în unele lucrări un mod alcătuit din patru sunete, pe care-l supune la trei **p.**, obținînd totalul cromatic* (cele 12 sunete ale gamei cromatice). În lucrările seriale ale lui Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg sau în sistemul modal al lui Olivier Messiaen găsim numeroase exemple de **p.** Messiaen explică acest sistem în lucrarea sa *Technique de mon langage musical* (1944).

PERPETUUM MOBILE (lat. = mișcare continuă; ital., *moto perpetuo*). Piesă instrumentală de gen, proprie perioadei romantice (secolul XIX). Principala caracteristică a piseselor ce poartă acest titlu este virtuozitatea, mai precis agilitatea tehnică instrumentală. **P.m.** se bazează pe o uniformitate ritmică (de cele mai multe ori realizată prin valori mici, de șaisprezecimi); tempoul este mișcat, iar forma liberă: poate fi lied*, ca în *Perpetuum mobile pentru vioară solo* de Ottokar Novacek, sau rondo*, ca în *Sonata pentru pian op. 24* de Carl Maria von Weber. Alte piese cunoscute cu acest titlu sînt *op. 119 pentru pian* de Felix Mendelssohn-Bartholdy, și *op. 11 pentru vioară și orchestră* de Nicolo Paganini.

PIAN PREPARAT. Practică cunoscută încă din anul 1938, cînd compozitorul american John Cage (1912) a scris prima sa piesă pentru **p.p.** — *Bacchanale*. După anul 1950, această practică se extinde în Europa, fiind preluată de mulți compozitori. Pentru prepararea pianului se introduc între strune diferite materiale plastice, gume, șuruburi, hîrtie, pînză sau alte

P obiecte, pentru a se obține noi timbruri sonore, variate față de cele obișnuite ale pianului.

PIESĂ. Compoziție muzicală, indiferent de genul căreia aparține sau pentru cine a fost concepută — solist sau ansamblu —, putînd fi variată ca formă. Fără a considera unele caracteristici drept reguli, **p.** muzicală nu are o dimensiune prea mare și este alcătuită de obicei într-o singură parte; poate aparține unui ciclu de **p.** (în special în muzica romantică).

PIESĂ SIMFONICĂ. În literatura muzicală există lucrări pentru orchestră structurate într-o unică mișcare, dar care nu pot fi denumite *poeme simfonice* din lipsa programului, caracteristica principală a genului, și nici *uvertură*, întrucît conținutul muzical nu evidențiază acele particularități specifice unei piese de deschidere. În acest caz se folosesc diferite denumiri, mai frecvente fiind acelea de *mișcare simfonică* sau *piesă simfonică*. Dintre lucrările aparținînd acestei categorii, cităm *Episoade și viziuni* (1976) de Ludovic Feldman. Titlul lucrării nu urmărește să îndrume atenția ascultătorilor asupra unui conținut muzical precis, ci se referă la modul de structurare a materialului sonor, mai precis, o viziune a autorului asupra felului în care articulează și desfășoară forma muzicală. *Episoade și viziuni* evidențiază atît sensibilitatea și zbuciumul artistului în redarea unor sentimente profund umane, cît și măiestria compozitorului în modelarea fluxului sonor. Printre lucrările ce pot fi denumite *piese simfonice*, mai cităm: *Chemări 77* de Dumitru Capoianu (prezentată mai pe larg la litera K — *Konzertstück* — ca piesă de virtuozitate pentru orchestră), *Mișcare simfonică* (1962) de Liviu Glodeanu și *Naturalia* (1976) de Costin Cazaban. Scrisă pentru șapte instrumente cu claviatură, *Naturalia* relevă concepția componistică a autorului de a realiza asociații timbrale ce suscită interesul auditoriului pe tot parcursul piesei.

PIZZICATO (ital., *pizzicare* = a ciupi; presc. = *pizz*). **1.** Efect deosebit de expresie, culoare și uneori de dinamică, specific pentru instrumentele cu coarde, ce se obține prin ciupirea coardelor cu mîna dreaptă. După Hugo Riemann (*Musiklexikon — Sachteil*, pag. 735), primul care a introdus acest efect în muzică a fost Claudio Monteverdi în anul 1638 în *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Niccolo Paganini a dezvoltat această tehnică, introducînd realizarea **p.** la vioară și cu vîrful degetelor de la mîna stîngă. Acest **p.** se notează prin semnul + pentru fiecare notă ce trebuie executată în acest mod. Revenirea la cîntarea normală cu arcușul se indică prin termenul *arco*. În zilele noastre se folosește un tip de **p.** și la flaut, printr-un mod de atac scurt al sunetului, cu vîrful limbii, fără a-l continua. De asemenea, se folosește **p.** la pian sau clavecin, prin ciupirea cu mîna a coardelor, punînd eventual pedala, pentru a obține efectul de vibrare, un **p.** prelung. **2. P.** a stîrnit interesul compozitorilor nu numai ca efect diferit de moment, într-o desfășurare muzicală, ci ca procedeu extins asupra unei piese sau unei părți întregi. În acest fel, procedeul tehnic își spune cuvîntul, influențînd alcătuirea temei și a formei. Amintim ca exemplu *Polca pizzicato* de Johann Strauss-fiul sau prima secțiune din partea III a *Simfoniei IV* de Ceaikovski (*Scherzo*), în care autorul a adăugat ca subtitlu *pizzicato ostinato*. Se creează în acest *Scherzo* un inedit și interesant contrast de sonorități prin alternarea secțiunilor: secțiunea A — coardele în **p.**, secțiunea B — instrumentele de suflat. Repriza

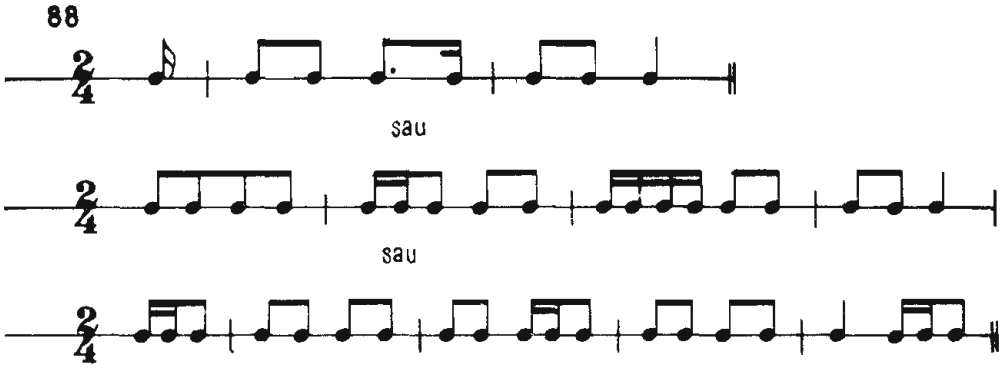
readuce sonorităţile de **p.**, iar *coda* pe cea a instrumentelor de suflat. *Scherzo* din *Simfonia în do major* de Mihail Jora ne relevă în partea mediană o variaţiune cîntată de coarde în **p.**

PLAGAL (lat., *plagius plagalis.*). **1.** Prin termenul **p.** se înţelegea în evul mediu un mod* care se găsea plasat la o cvartă inferioară sau la o cvintă superioară faţă de modul autentic, avînd un *vox finalis* comun. De exemplu, modul autentic gregorian pe sunetul *re* (*protus*) avea corespondentul **p.** pe sunetul *la* (*plagius proti*), ambele cu *vox finalis* pe *re*. **2.** Cadenţa **p.** indică o succesiune de acorduri, ce apare la sfîrşitul unei fraze* sau perioade*, bazate pe relaţia subdominantă — tonică. Cadenţa **p.** este reversul cadenţei autentice, unde succesiunea acordurilor se bazează pe relaţia dominantă-tonică. Un alt sens al cadenţei **p.** (implicit autentice) are în vedere nu atît sfera funcţiilor între care se realizează cadenţa, cît *direcţia*. Cadenţele în direcţia cvintelor descendente (cvartelor ascendente) sînt considerate **p.**, în timp ce relaţia inversă, a cvintelor ascendente (cvarte descendente), sînt considerate ca autentice.

POEM SIMFONIC. (franc., *poeme simphonique*; germ., *Sinfoniche Dichtung*). Gen muzical apărut şi afirmat în secolul XIX şi care a căpătat o largă circulaţie în prima parte a secolului XX. Termenul a fost introdus în muzică de Franz Liszt (cu ocazia compunerii uverturii la muzica de scenă a tragediei lui Goethe, *Tasso, lamento et trionfo*, 1849, transformată ulterior în **p.s.**.), şi reprezintă o sinteză izvorîtă din principiul esteticii romantice prin care se consideră pe deplin realizabilă posibilitatea de a reda aceeaşi idee sau acelaşi subiect prin mijloacele specifice diferitelor ramuri de artă. Franz Liszt a preluat sensul de *poem* din literatură, adăugîndu-i termenul de *simfonic*. **P.s.** are următoarele trăsături principale: a) *Programatismul.** **P.s.** trebuie realizat neapărat pe baza unui subiect, fie luat din literatură, fie conceput de autor. Conţinutul programului — filosofic, epic, dramatic etc. — poate fi expus în mod detailat, sau doar sugerat printr-un titlu elocvent. Compozitorul trebuie să sugereze prin muzica sa, prin imaginile desfăşurării muzicale, ideile subiectului ales. Modul în care a izbutit să găsească corespondenţa sonoră necesară materializării ideii poetice sau filosofice reprezintă cheia reuşitei. b) *Simfonismul*. **P. s.**, după cum indică şi termenul, este destinat numai orchestrei şi obligă la existenţa unei gîndiri muzicale ample, profunde, specifice muzicii simfonice. Datorită dezvoltării elementelor tematice coloristice, dinamice etc., durata unui **p.s.** este de cel puţin 9—10 minute, aproximativ durata unei prime părţi simfonice. c) *Forma muzicală*. **P.s.** este alcătuit dintr-o singură parte, ce poate fi divizată în mai multe secţiuni. În nici un caz nu poate cuprinde mai multe mişcări, întrucît s-ar confunda cu tablourile* sau schiţele simfonice, sau chiar cu o suită* sau simfonie* programatică. **P.s.** poate avea o formă precizată, de obicei sonată*, lied*, rondo*, sau poate recurge la îmbinări de forme, inclusiv structuri libere. Cităm cîteva exemple: Franz Liszt — *Preludiile*, formă de sonată cu repriză inversată şi falsă; Piotr Ilici Ceaikovski — *Francesca da Rimini*, formă tripartită compusă; Richard Strauss — *Till Eulenspiegel*, o îmbinare între forma de rondo şi elemente variaţionale; Pascal Bentoiu — *Luceafărul* (1957), formă alcătuită din cinci secţiuni (A B C D A), centrată în jurul secţiunii C; — *Eminesciana III* (1976—1977), lucrare inspirată de *Scrisoarea a III-a* a lui Mihai Eminescu, o sobră meditaţie muzicală pe marginea implicaţiilor filosofice ale viziunii eminesciene;

P arhitectonica lucrării este realizată prin modelarea fluxului muzical într-o formă liberă de sonată: prima secţiune — expoziţia — cuprinde două imagini contrastante, ce se diferenţiază şi prin faptul că una are un profil cromatic, iar a doua unul modal; *secţiunea centrală* — dezvoltarea — evidenţiază confruntarea celor două esenţe expresive, iar secţiunea a treia este o repriză concentrată ce ne apare ca o sinteză a ideii generatoare a *Poemului*; Wilhelm Berger — *Poemul muncii înfrăţite* (1959), formă de sonată cu un episod în dezvoltare; Tiberiu Olah — *Evenimente 1907*, în care forma se încheagă prin folosirea pe diferiţi parametri a principiului şi tehnicii variaţionale. Avînd în vedere caracteristicile enunţate mai sus, putem trage concluzia că unele lucrări programatice apărute în prima jumătate a secolului XIX sub diferite titluri şi indicaţii de gen, înaintea folosirii de către Franz Listz a termenului de **p.s.**, fac parte din această categorie. De ex., *Romeo şi Julieta* de Piotr Ilici Ceaikovski, cu indicaţia, fixată de autor, uvertură-fantezie, ca şi *1812* de acelaşi autor, cu indicaţia uvertură festivă, datorită programului şi a amplorii dezvoltărilor simfonice, pot fi considerate **p.s.**

POLCĂ. Dans popular ceh, înrudit cu dansul popular polonez krakoviak *, **p.** s-a răspîndit în special la începutul secolului XIX în Austria, Ungaria, Iugoslavia, apoi în toată Europa, ca dans de bal. **P.** este un dans de perechi. Melodia este în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$, tempoul vioi. Caracterul dansului reflectă voia bună, uneori ironia. Unele formule ritmice ale melodiei sînt specifice, ca de ex:



P. pătrunde în muzica cultă, ca piesă de sine stătătoare sau ca parte într-o lucrare mai mare. Foarte cunoscută este **p.** din opera *Mireasa vîndută* de Bedrich Smetana. Şi alţi compozitori au folosit acest dans în diferite genuri. În acest sens cităm pe Antonin Dvořak, Serghei Rahmaninov, Zdenek Fibich etc. **P.** are o structură bipartită simplă* care poate fi amplificată, asemănător altor dansuri, la tripartită compusă* prin alternanţa cu un trio*.

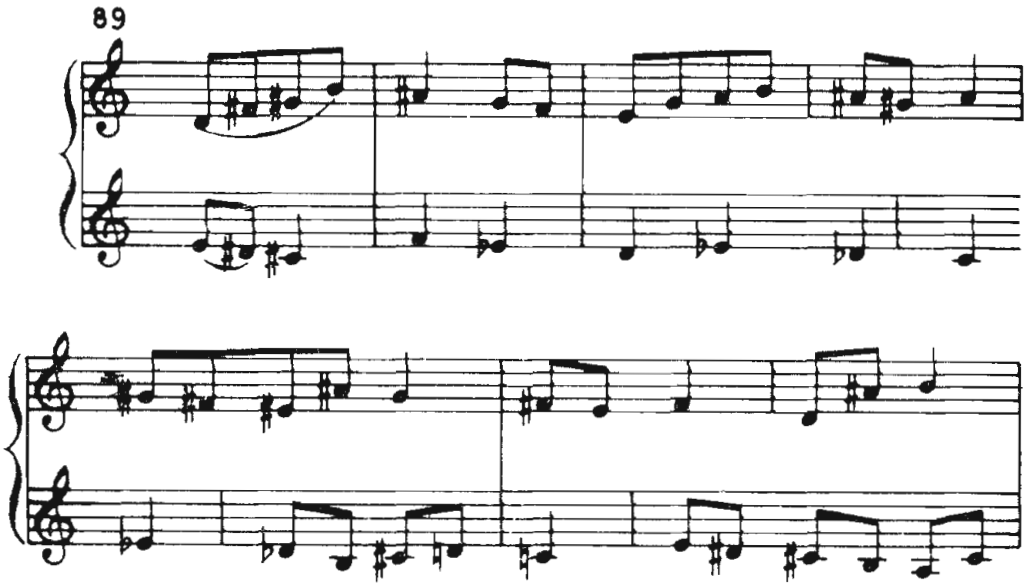
POLIFONIE (POLIFON) (grec., *poli* = mai multe, *phone* = voce). În practica curentă, nu de puţine ori, noţiunea de contrapunct* este considerată ca sinonimă cu aceea de **p.** Dar termenul de contrapunct a apărut în secolul XIV şi a fost dedus din practica realizării unei piese vocale în care vocile evoluau în aceleaşi valori — notă contra notă (de la *punctus contra punctum*). În decursul secolelor s-a ajuns totuşi la o delimitare a înţelesului fiecărei noţiuni în parte, contrapunctul definindu-se a fi o parte componentă a unei concepţii teoretice şi practice mai largi, a unui stil muzical polifonic.

În tratatul *Contrapunctul* de Knud Jeppesen se face următoarea remarcă: „Pentru noi, muzica se împarte în două grupe mari: *polifonia*, în care desfășurările principale ni se relevă simultan, prin intermediul liniilor melodice, deci în dimensiunea orizontală, și *omofonia*, în cadrul căreia esențialul se desfășoară în sens vertical" (Edit. muzicală, 1967, pag, 13). Și mai departe: „Aceste două stiluri sau *categorii* (s.n.) de receptare muzicală se deosebesc mai cu seamă prin raportul față de acorduri". Dacă în stilul omofon o voce prezintă linia melodică, iar restul vocilor o acompaniază, în stilul **p.** există o îmbinare a mai multor linii melodice, fiecare avînd personalitatea sa, dar toate la un loc creează imaginea unică muzicală. În consecință, putem considera, într-un sens mai larg, că noțiunea de contrapunct ar coincide cu aceea de **p.** De ex., invențiunea* sau fuga* sînt forme contrapunctice, dar care fac parte din categoria sau din stilul **p.**, alături de ciacconă*, passacaglie*, motet*, madrigal*, missă*, recviem* etc. Concret, putem spune că fără o gîndire și o realizare contrapunctică nu poate exista stilul muzical **p.** Originea **p.** o aflăm în muzica populară din cele mai vechi timpuri, dar notarea ei datează din evul mediu. Două lucrări teoretice au favorizat dezvoltarea **p.**: *Musica enchiriadis* a călugărului Hucbald (840—930; unii istorici contestă lui Hucbald calitatea de autor al acestui tratat) și *Micrologus de musica* de Guido d' Arezzo (990—1050). Din tratatele amintite și din concluziile deduse de teoreticienii muzicii **p.** se știe că la începuturile **p.** (în secolele IX—XI) exista practica curentă a mișcării paralele a vocilor. Această formă incipientă a fost denumită *organum**. Vocile încep la unison, ca apoi să se despartă, continuînd să evoluoze paralel la distanță de cvartă sau cvintă și cu un ritm uniform, după care se revine în sfîrșit tot la unison. Uneori apărea o a treia voce, care nu făcea altceva decît să dubleze la octava superioară *cantus firmus*-ul.Acest gen de **p.** era denumit „în panglică". În secolele XI și XII o nouă treaptă în dezvoltarea **p.** este cîntatul în terțe paralele — *cantus gemellus* —, iar pasul următor va duce la *faux-bourdon**, cîntare la trei voci. Aici paralelismul cuprinde intervalele de terță și sextă, formînd lanțuri de acorduri în răsturnarea **I**, în afara începutului și sfîrșitului piesei. Odată cu dezvoltarea gustului pentru muzică, paralelismul vocilor creează o atmosferă monotonă și supărătoare. Discantul* — formă de **p.** în care o voce urmează la distanța de cvintă și octavă linia melodică a *cantus firmus*-ului — va fi îmbogățit prin elemente ornamentale și apoi printr-o variere ritmică: două note ale discantului pentru una din *cantus firmus*, Vocea însoțitoare va începe să se miște și contrar liniei cîntate de *cantus firmus*, accentuînd dinamica mișcării vocilor. După secolul XII, după adăugarea unei a doua și a treia voci de discant, și îmbinîndu-se toate formele de mișcare a vocilor, precum și de variere ritmică, se ajunge la o formă contrapunctică în care fiecare linie melodică capătă personalitatea sa. Dar de abia în secolul XIV se poate vorbi de o dezvoltare amplă a **p.** cu particularități diferite, fapt ce a dus la apariția a două concepții muzicale, ce au căpătat denumirea de stil *sever* și stil *liber*. Stilul **p.** sever folosește elemente diatonice ale unor moduri și o melodică fără salturi, cu o ritmică simplă. Amplitusuî liniilor melodice nu depășeste de obicei o decimă. Intervalele de septimă mică și mare, nonă, cele mărite și micșorate erau evitate. De asemenea, trecerea de la o durată mai mare spre una mai mică (și invers) se face gradat. În perioada Renașterii (secolele XV și XVI) muzica vocală (*a cappella**) a cunoscut o impresionantă dezvoltare în creația celui mai strălucit compozitor al acestei perioade, și anume, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594); alături de el, pot fi citați, ca

P reprezentanţi ai stilului sever, Guillaume Dufay, Jakobus Obrecht, Josquin des Prés, Orlando di Lasso, Philippe de Vitry, Guillaume de Machault. Datorită marilor compozitori ai perioadei au apărut şcoli muzicale în Anglia (secolul XV), Germania, Italia (renumita şcoală veneţiană), şcoala franco-flamandă etc. Printre formele şi genurile muzicale cele mai răspîndite în această perioadă cităm: psalmul*, motetul*, madrigalul*, missa*, recviemul* etc. Dar odată cu dezvoltarea teoriei muzicale (notaţia muzicală, evoluţia modurilor, ştiinţa conducerii vocilor, rolul cadenţelor, elementele acordice etc.), a perfecţionării instrumentelor muzicale şi, în general, a dezvoltării muzicii instrumentale, orchestrale, vocal-instrumentale, se creează premisele pentru apariţia stilului liber **p.**, ce va fi specific secolelor XVII — XVIII. După ce stilul sever ajunsese la o culme a evoluţiei sale, s-a putut observa şi o anumită rigiditate, o suprasolicitare a gîndirii şi a încărcăturii eşafodajului **p.** în dauna expresivităţii muzicale. Aceste considerente au pregătit climatul pentru promovarea unui stil în care fantezia şi expresivitatea să nu mai fie încorsetate în regulile unui sistem, numai de dragul unui meşteşug limitat, chiar dacă era considerat impozant. În plus, muzica instrumentală şi vocal-instrumentală ocupă din ce în ce un loc mai mare în creaţiile compozitorilor vremii. Pe culmi nebănuite anterior a fost dezvoltat stilul **p.** liber de către Johann Sebastian Bach (1685—1750) şi Georg Friedrich Händel (1685—1759), cît şi de ceilalţi compozitoriai perioadei Barocului*. Marea varietate melodică şi ritmică, rezonanţa elementelor cromatice, fixările şi schimbările planurilor tonale, prezenţa permanentă a modurilor major şi minor, folosirea şi cristalizarea unor forme şi genuri muzicale (coralul*, preludiul*, *basso continuo**, invenţiunea*, fuga*, missa*, pasiunea* etc.) şi în linii generale o libertate mai mare în folosirea disonanţelor au avut un rol hotărîtor nu numai în muzica perioadei respective, ci şi în întrega ei evoluţie de la Baroc pînă în zilele noastre. **P.**, ca disciplină muzicală teoretică, ca mijloc de realizare a operelor muzicale, îşi menţine în zilele noastre importanţa, cu toate aspectele diverse pe care le-a cunoscut într-o perioadă atît de îndelungată. Avem în vedere îmbinările între **p.** şi omofonie*, specifice perioadelor clasică, romantică şi impresionistă, cu multe amprente originale ale compozitorilor epocii. Să amintim de rolul **p.** în creaţiile lui Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart şi în mod special ale lui Ludwig van Beethoven; iar mai tîrziu în lucrările lui Johannes Brahms, César Franck, Max Reger, Paul Hindemith, Dmitri Şostakovici etc. Ne referim şi la tendinţa spre o **p.** *lineară*, apărută la sfîrşitul secolului XIX şi la începutul secolului XX, unde vocile capătă o independenţă atît de mare, încît nu se mai supun atracţiei spre un centru tonal, desfăşurarea verticală fiind, de cele mai multe ori, un factor puţin important. De asemenea, trebuie avut în vedere rolul precumpănitor pe care **p.** l-a avut şi-l are în muzica dodecafonică şi serială*. În mod special se poate vorbi în secolele XIX şi XX de dezvoltarea unei **p.** *modale*, dedusă din muzica populară. George Enescu, imbinînd marile tradiţii ale şcolilor **p.** universale cu particularităţile deduse din cîntecele şi dansurile populare româneşti, a creat o armonie şi o **p.** specifice în *Sonata III pentru pian si vioară în „caracter românesc"*. Drumul său a fost continuat de Mihail Jora, Paul Constantinescu, Sigismund Toduţă, Marţian Negrea, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Ion şi Gheorghe Dumitrescu şi mulţi alţi compozitori.

POLIMETRIE (grec., *poly* = mult şi *metron* = măsură). Suprapunere a două sau mai multe linii melodice structurate în măsuri diferite. În **p.**, ac-

centele principale ale melodiilor, accente principale corelate între ele, nu corespund. Un exemplu celebru de **p.** îl întîlnim în opera *Don Juan* de Wolfgang Amadeus Mozart, actul II, unde apar trei dansuri suprapuse, fiecare în altă măsură: $\frac{3}{4}, \frac{2}{8}, \frac{3}{8}$. Iată un fragment din *Concertul de cameră pentru vioară și violă* de Nicolae Beloiu:

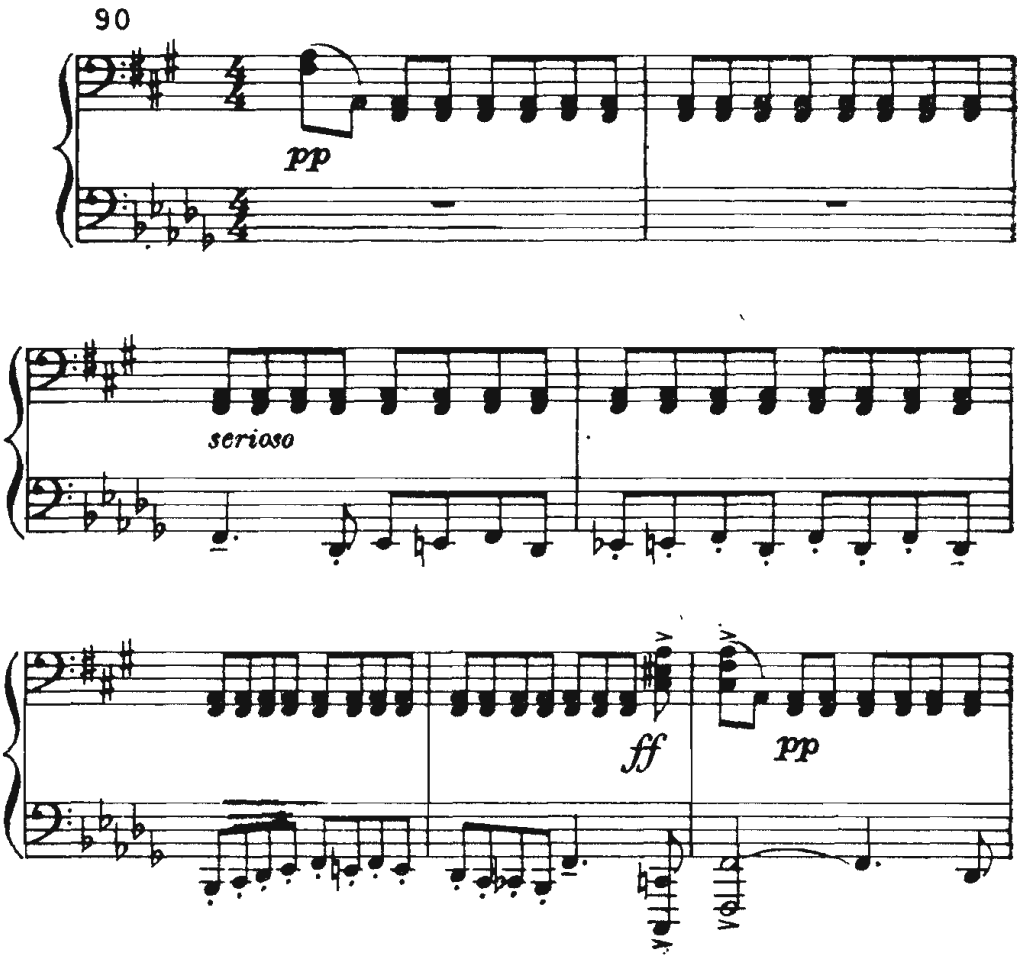


POLIRITMIE (grec., *poly* = mult și rithmos = ritm). Suprapunere de două sau mai multe linii melodice care au ritmuri diferite în cadrul aceluiași metru (măsuri). Îmbinările de ritm pot fi foarte variate. În perioada de dezvoltare a polifoniei*, un principiu de la care nu a abdicat nici un compozitor era mișcarea unei voci în momentul cînd alta susținea un sunet prelungit, obținîndu-se așa-numitul ritm complementar, care este forma incipientă a **p.** Muzica contemporană promovează **p.** în cele mai diverse feluri, combinînd-o cu polimetria. Găsim exemple concludente în operele lui Igor Stravinski, Mihail Jora etc.

POLITEMATISM. Termenul de **p.** este folosit pentru a caracteriza o lucrare ce conține două sau mai multe teme*, supuse amîndouă unui proces de dezvoltare*, după cum întîlnim în formă de sonată* clasică, căreia i se mai spune sonată *bitematică*, pentru a o diferenția de sonata cu o singură temă — sonata monotematică — caracteristică perioadei Barocului*.

POLITONALITATE (POLITONALISM). Mijloc de factură armonică sau melodică foarte des întîlnită în muzica de cameră și simfonică (vocal-simfonică) contemporană, unde de-a lungul unor fragmente sau a unor lucrări propriu-zise se suprapun două sau mai multe tonalități*. **P.** nu trebuie confundată sub nici o formă cu atonalismul*, unde funcționalitatea, atracția spre centru tonal, dispare. **P.**, ca și bitonalismul, creează un dubiu asupra centrului tonal din fragmentul sau piesa respectivă, deoarece două sau mai multe tonalități își dispută întîietatea ca centre de atracție. Forme incipiente de **p.** se găsesc și în perioada clasică*, chiar și în muzica Barocului*, unde suprapunerile de tonică și dominantă creează un echivoc asupra centrului tonal. Unul dintre exemplele clasice de **p.** (mai precis de bitonalitate) îl găsim în prima parte

P a *Simfoniei III*, *„Eroica"* de Ludwig van Beethoven. Este vorba de patru măsuri înainte de repriză, unde peste acordul de septimă dominantă a tonalității *mi bemol* major se suprapune intervenția cornului cu începutul temei principale în *mi bemol* major. Un exemplu concludent de **p.** și ca scriitură, dar și ca expresie muzicală, îl găsim în piesa a treia din ciclul *Sarcasme pentru pian op.17, nr. 3* de Serghei Prokofiev. În exemplul de mai jos se poate vedea că partida mîinii drepte este în *fa diez* minor, iar cea a mîinii stîngi — *în si bemol* minor:



POLONEZA (franc., *polonaise*; ital., *polacca*). Dans popular de origine poloneză, cu un caracter maiestuos, sărbătoresc, cunoscut din secolul XVI și care a căpătat o mare răspîndire la baluri în saloanele din Europa, în special în Franța, în secolele XVII și XVIII; dans de perechi, începea cu prezentarea dansatorilor, apoi urmau diferite mișcări, printre care o fandare, o accentuare a timpului 3 al măsurii. Melodia avîntată a dansului este în măsură ternară $\left(\frac{3}{4}\right)$, cu formule ritmice caracteristice. **P.** a fost introdusă în suite* și în alte lucrări instrumentale sau pentru orchestră de François Couperin, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Franz Schubert, Franz Liszt etc. Devine piesă de gen, de sine stătătoare, prin cunoscutele *Poloneze pentru pian* de Frédéric Chopin. Scrise departe de patrie, aceste piese, ca și *Mazurcile*, sînt o mărturie

a patriotismului autorului, a înțelegerii profunde a esenței muzicii populare poloneze. O scriitură pianistică plină de virtuozitate pune în valoare toate resursele instrumentului, implicit ale interpretului. Spre deosebire de *Mazurci*, în care Frédéric Chopin insistă asupra expunerilor tematice, *Polonezele* cuprind dezvoltări tematice care cer o structură corespunzătoare de lied compus* sau rondo*. Și alți compozitori polonezi — Henrik Wieniawski, Witold Lutoslawski — au folosit, în lucrările lor de cameră sau simfonice, caracteristicile melodice și ritmice ale **p.**

POSTLUDIU (lat., *post* = după, *ludus* = joc). Piesă care încheie o lucrare vocală sau instrumentală ciclică. De ex., compozitorul Bogdan Morcianu a scris un ciclu de trei piese pentru pian cu titlurile *Preludiu — Interludiu — Postludiu*. Csiki Boldiszar a scris de asemenea trei piese pentru orchestră intitulate *Preludiu — Fugă — Postludiu*. **P.** nu poate fi conceput ca piesă de sine stătătoare, ci doar ca încheiere de ciclu. Forma unui **p.** poate fi de lied* sau alte structuri, inclusiv liberă.

POTPURIU. Gen muzical cunoscut din secolul XVII, dar dezvoltat îndeosebi în secolul XIX. **P.** este o lucrare pentru pian sau pentru orchestră de cameră, de estradă, simfonică sau fanfară, în care sînt înmănuncheate diferite arii, dansuri, interludii orchestrale, preluate, de cele mai multe ori fără modificări, din opere, operete sau balete. **P.** nu dezvoltă melodiile alese, nu intervine nici în armonia sau structura lor. Piesele care compun **p.** pot fi transcrise fără să se respecte ordinea apariției lor în original; se urmărește realizarea unor contraste puternice de tempo, de dinamică, de expresie. Diferitele melodii sau piese care compun **p.** sînt legate prin mici punți care să permită executarea lor în continuare, fără întrerupere. Uneori **p.** poate avea introducere sau încheiere cu caracter festiv, bogată în sonorități, prin care se subliniază tonalitatea de bază. Sînt cunoscute și cîntate în lumea întreagă **p.** realizate după operele lui Johann Strauss tatăl și fiul, Jacques Offenbach, Emeric Kalman etc. În secolul nostru se realizează **p.** din valsuri, marșuri sau șlagăre de muzică ușoară pentru fanfară, orchestră de estradă, sau pentru alte formații.

PREAMBUL (lat., *preambulum*). Piesă cu caracter introductiv, apărută în sec. XV—XVI în literatura pentru instrumentele cu taste și lăută. Introducerea în suitele și partitele instrumentale, în diferite caiete de studii (în primul rînd de către J.S. Bach — vezi *Partita V pentru pian*) ne arată că de fapt această piesă era folosită ca înlocuitoare a preludiului, avînd aceeași funcție, de a stabili de la început tonalitatea în care se desfășura Suita, dar fiind scrisă într-un tempo mai vioi (Allegro, Allegro vivace). Totodată apare evidentă și preluarea de la toccată — piesă ce îndeplinea și ea la acea dată rolul preludiului — a unei scrituri în care accentul cădea pe latura tehnică-dinamică datorită predominării valorilor de șaisprezecimi. Mai tîrziu, sec. XVIII—XIX și chiar XX, în muzica scrisă pentru piesele de teatru sau în unele suite de balet ori suite simfonice, preambulul era folosit și ca înlocuitor al altei piese de gen, și anume, *Intrada*. Rolul principal al preambulului a rămas și în zilele noastre ca element determinant. Forma, metrica, factura rămîn la aprecierea compozitorului, neexistînd reguli fixe în acest sens.

P

PRELUDIU (lat., *prae* = înainte, *ludus* = joc; franc., *prélude*; ital., *preludio*; germ., *Praeludium*). 1. În secolele XV și XVI piesele scrise pentru lăută sau pentru instrumente cu claviatură (virginal, orgă, clavecin) aveau la început o introducere ce purta titlul de **p.** În secolul XVII, a fost folosit ca introducere la unele compoziții cu caracter religios, fiind sinonim cu *preambulul*, întrucît amîndouă aveau rolul de a pregăti atmosfera și tonalitatea unei piese muzicale. Se scriau **p.** pentru diferite dansuri, motete*, madrigale* etc. Un moment hotărîtor în evoluția **p.** a fost utilizarea lui de către Johann Sebastian Bach ca primă parte în suita instrumentală preclasică*, cu intenția ca, de la bun început, să fixeze tonalitatea unică în care se va desfășura întreaga lucrare. În *Suitele pentru orchestră*, Johann Sebastian Bach a preferat termenul de uvertură*, în același rol, în linii mari, cu **p.** Tot Johann Sebastian Bach a încetățenit, în *Clavecinul bine temperat*, rolul **p.** ca parte introductivă a unei fugi. Acesta are o factură predominant polifonă*, cîteodată acordică, în care, de multe ori, caracterul improvizatoric este evident. Pot exista și elemente intonaționale care să pregătească tema fugii, dar de cele mai multe ori **p.** evidențiază doar tonalitatea și atmosfera fugii. **P.** nu are o formă anumită, putînd îmbrățișa orice structură. Pînă la Bach nu exista o denumire precisă a piesei introductive pentru fugă. Se folosea cîteodată și *fantesia**, *capriccio**, *toccata**, *preambulum*. Însuși Johann Sebastian Bach le mai utilizează, dar în *Clavecinul bine temperat* adoptă în mod absolut termenul de **p.** Preluînd tradiția lui Johann Sebastian Bach, Dmitri Șostakovici a compus un ciclu de 24 *Preludii și fugi pentru pian*, o variantă modernă de aliniere a unui **p.** și a unei fugi pentru fiecare tonalitate majoră și minoră, cu sublinierea că Dmitri Șostakovici apelează și la sistemul modal. 2. În secolele XIX și XX compozitorii scriu cicluri de piese pentru diferite instrumente, dar mai ales pentru pian, intitulate **p.** Bogăția și varietatea lor melodică, armonică, ritmică, a formei (predominante sînt formele de lied*) și genului au făcut ca aceste piese să se bucure de mult succes, atît în sălile de concert, cît și în studiul propriu-zis al instrumentului. Este suficient să amintim ciclurile realizate de Frédéric Chopin, Claude Debussy, Aleksandr Skriabin, Serghei Rachmaninov, Mihail Jora, Alfred Mendelsohn, George Draga, N. Dellojoia, R. Muezynski etc. Multe dintre aceste **p.** sînt piese cu caracter (de gen) datorită conținutului programatic declarat sau numai sugerat. 3. Titlul de **p.** se dă și unei lucrări programatice pentru orchestră, ca de ex., cunoscutul poem simfonic* al lui Franz Liszt — *Preludiile* — sau **p.** *L'Aprés-midi d'un faune* de Claude Debussy; sau poate depăși sfera programatică, ca de ex. *Preludiu simfonic* de Ion Dumitrescu, în care atît relieful cît și mobilitatea imaginilor și a fluxului muzical nu mai obligă la utilizarea unei indicații programatice pentru a putea fi înțelese intențiile autorului. **4. P.** a fost introdus și în operă*, înlocuind uvertura* sau cuprinzînd muzica antractelor. În secolul XIX, uverturile capătă o desfășurare prea mare, cu un pregnant caracter concertistic, fapt ce are repercusiuni defavorabile asupra unității dintre introducere și opera propriu-zisă. Unele uverturi devin piese de concert în sine, independent de operă sau spectacolul de care sînt legate. De ex., unele uverturi de Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Gioacchino Rossini, Richard Wagner au acest caracter. Ulterior, Richard Wagner renunță la uvertura tradițională, și o înlocuiește cu **p.** Se va observa, în acest sens, o pendulare între **p.** și introducere. În *Aida*, Giuseppe Verdi renunță la uvertură, pentru *Introducere*, la fel ca și Piotr Ilici Ceaikovski, în opera *Dama de pică*. De fapt, sensul este același: de a pregăti, prin expunerea celor mai importante teme

din operă (balet), atmosfera spectacolului. Trebuie avut în vedere că p. sau introducerea capătă o dimensiune mai redusă și o formă mai simplă, renunțîndu-se la forma de sonată clasică* cu dezvoltările tematice. De asemenea, dispare pauza dintre introducerea orchestrală și începutul propriu-zis al primului act din operă. Se realizează astfel o mai puternică coeziune dramaturgică între p. și primul act. Din muzica românească amintim p. la opera *Oedip* de George Enescu sau cel la opera *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu.

PROLOG. Introducere la operă, balet sau la unele lucrări instrumentale. El cuprinde elementele melodice esențiale ce caracterizează personaje sau acțiuni care vor căpăta o deosebită pondere în viitoarele desfășurări muzicale și scenice. Practica folosirii p. a fost preluată de la vechii greci. La începutul secolului XVII, odată cu dezvoltarea operei, se poate observa folosirea p. în operele *Euridice* de Jacopo Peri și Giulio Caccini. În decursul veacurilor, mulți compozitori au apelat la această formă introductivă. Amintim p. la operele *Alcesta* de Jean-Baptiste Lully, *Boris Godunov* de Modest Musorgski, *Pskoviteanka* de Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov, *Paiațe* de Ruggiero Leoncavallo, *Lulu* de Alban Berg, *Oedip* de George Enescu, *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri etc. Asemeni preludiului* sau introducerii*, p. este legat nemijlocit de operă. Richard Strauss consideră introducerea la poemul simfonic* *Till Eulenspiegel* drept un p., în care expune una din caracteristicile muzicale ale eroului, pe care o readuce la sfîrșit, în epilog*. Witold Lutoslawski precede prima parte din *Muzica funebră pentru orchestră de coarde*, scrisă în amintirea lui Béla Bartók, printr-un p.

PROPOSTA (ital., tema propusă). În cadrul canonului*, prima voce, care expune tema, se numește p. — cealaltă voce, care preia tema, se numește *risposta* (care răspunde).

PROPOZIȚIE. În domeniul formelor muzicale, prin p. se înțelege un fragment dintr-o idee muzicală completă, alcătuită din două sau mai multe motive. În unele școli — de ex. Cursul de forme muzicale al profesorului Tudor Ciortea de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București — p. este sinonimă cu fraza*. De altfel, există în muzicologia românească o veche tradiție de a se împărți o idee muzicală completă — respectiv perioada* — în fraze. Lorin Mazel, în lucrarea sa *Structura operelor muzicale* (Moscova 1960), susține că: „Perioada tipică conține două propoziții... propoziția — la rîndul ei — poate conține două fraze, iar fraza — două motive" (pag. 123). Mai departe, autorul adaugă faptul că împărțirea ideii muzicale (a perioadei) în p. și fraze nu este obligatorie, întrucît fraza nu este o structură intermediară absolut necesară, două motive* putînd alcătui uneori o p. Părerea noastră este că aceste diferențe în modul cum se structurează perioada pornesc de la diferitele definiții legate de motiv*. Consemnăm că atît p. cît și fraza sînt delimitate la sfîrșit prin cadențe. Prima p., cu caracter de întrebare (antecedent*), are la sfîrșit o semicadență, uneori o cadență imperfectă pe treapta I, sau, în cazul unei structuri modale, o cadență pe treapta II sau III, iar p. cu caracter de răspuns (consecvent*) are la sfîrșit o cadență perfectă.

PSALM (PSALMODIE, PSALTIRE). (lat., *psalmus*; ital., *salmo*; franc., *psaume*). Psalmii constituie una din cărțile *Bibliei*, și sînt atribuiți regelui

P David. Caracteristica dominantă a **p.** este cîntecul de slavă, caracteristică ce a avut rolul hotărîtor în realizarea imnurilor* religioase. **P.**, traduşi ulterior în limba greacă, au căpătat denumirea de *Psalterion*. Denumirea vine şi de la un vechi instrument cu coarde care acompania cîntarea **p.** Odată cu introducerea **p.** în cultul creştin (fapt care a dus la alcătuirea *Psaltirei*) a fost preluată şi forma veche de cîntare sinagogală a *psalmodiei*. Psalmodia este o declamaţie muzicală, o recitare apropiată de cînt, ce se desfăşoară monoton, cu un ritm liber, determinat numai de accentele tonice ale textului. Ulterior, cîntarea **p.** a fost executată în biserici de către două coruri ce dialogau între ele după practica antifoniei*, sau dialogurile se realizau între solişti şi cor (*responsorium**). Începînd din secolul XIV, odată cu dezvoltarea tehnicii polifone la mai multe voci, pe textele **p.** s-au compus motete*, madrigale. După secolul XVI, corurile încep să fie acompaniate de orgă şi de mici formaţii instrumentale, iar în acest context, în funcţie de stilul, forma, tehnica corală adoptată în realizarea muzicală a **p.**, au apărut diferite şcoli: germană, franceză, italiană, care-şi propun redarea unui conţinut muzical cît mai apropiat de forma şi substratul filosofico-poetic al versurilor. În Anglia **p.** au format baza genului muzical vocal cult *anthem**. Compozitorii italieni din secolul XVII au compus şi lucrări cu caracter concertant, ca de ex. *Salmi concertati* de Giovanni Gabrieli. Marii compozitori ai diferitelor epoci şi-au încercat pana compunînd muzică pe textele **p.**: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Johann Sebastian Bach, Franz Schubert, Johannes Brahms, Max Reger, Igor Stravinski. Multe din aceste creaţii au intrat în tezaurul istoriei muzicii universale.

PUNTE. Fragment care face trecerea de la o tonalitate spre alta şi, implicit, leagă două secţiuni sau structuri ale unei forme muzicale. Întîlnim **p.** în forma de lied compus*, rondo,* dar în mod special în forma de sonată*. Subliniem acest lucru, întrucît **p.** este una din subdiviziunile expoziţiei* şi leagă tema principală, sau grupul principal, de tema secundară, sau de grupul secundar. Tematica **p.** este extrasă, de obicei, din tema principală; în unele cazuri se anticipă tema secundară şi rareori se impune printr-o temă proprie. O tematică proprie mult prea reliefată poate să atragă atenţia auditorului în detrimentul temei principale sau a celei secundare. Un caz interesant îl găsim în *Sonata pentru pian op. 31, nr. 2* de Ludwig van Beethoven. **P.** îşi trage tematica din tema principală, dar cu o fizionomie cu totul aparte, personală — aproape o temă independentă. Planul tonal al unui **p.** relevă, de cele mai multe ori, trei faze (secţiuni) din care ea este alcătuită: prima fază începe în tonalitatea temei principale sau — eventual — aceea la care a modulat tema întîi; a doua fază se distinge prin planul compact modulatoriu; iar a treia fază se recunoaşte prin pedala* sau anacruza* ce pregăteşte tonalitatea temei secundare, prin dominanta ei. Aceste trei faze sînt caracteristice unei **p.** de tip clasic. O **p.** nu poate fi structurată în fraze şi perioade, întrucît planul tonal, frecvenţa modulaţiilor nu permit o asemenea delimitare. **P.** poate fi redusă în unele cazuri la cîteva măsuri; de asemenea, ea poate lipsi ca o secţiune distinctă, rolul ei fiind îndeplinit de o lărgire tematică a ideii muzicale pricipale. Dar **p.** poate avea şi o altă funcţie, în afara celei de legătură între tonalităţi şi teme. Ne referim la funcţia dramaturgică. De ex., în cazul în care atît tema principală cît şi cea secundară au un caracter apropiat (liric), pentru a nu se crea o monotonie de expresie şi dinamică în cadrul expoziţiei, **p.** devine elementul principal de contrast, opunînd temelor în cauză un caracter epic sau dramatic etc. (partea I ori *Sonata în Fa pentra pian*, K. V. 332 de W. A. Mozart).

R

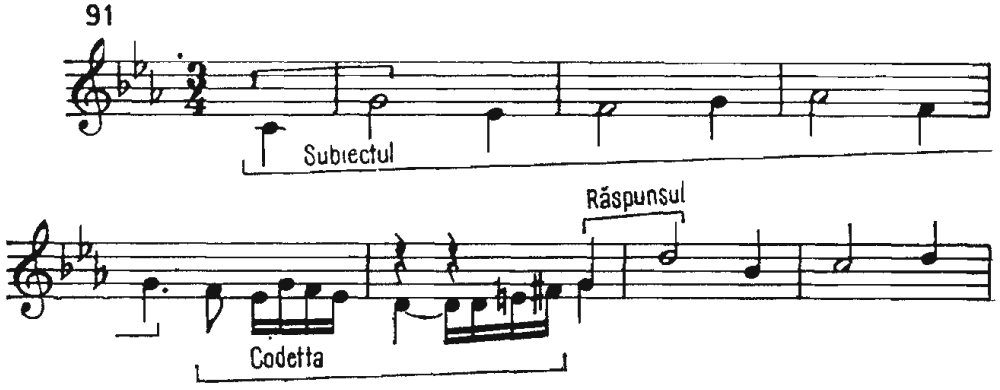
RAGTIME (engl.). Pe la sfîrşitul secolului XIX exista în Statele Unite ale Americii un dans distractiv, cîntat în special la pian sau banjo, denumit **r.** La începutul secolului XX, **r.** a devenit elementul de bază care, alături de *blues** a format repertoriul primelor formaţii de jazz* (*New Orleans*, — *Jazz**). Dar nu numai atît, **r.** a constituit punctul de plecare, structura ce a influenţat apariţia altor piese specifice repertoriului de jazz (*one step*, *two step*, *fox-trott**). **R.**, la origine dans orăşenesc, cu măsură binară $\left(\frac{2}{4}\right)$, conţinea atît elemente din folclorul negru, cît şi din muzica europeană. Melodica simplă cu ritm sincopat dădea acestui gen o tentă şi un dinamism caracteristice. Acompaniamentul uniform a fost influenţat de factura ritmică a unor dansuri europene — polca*, cadrilul* — dar şi a marşurilor. De asemenea, armonizarea simplă a făcut din **r.** un tip de piesă foarte accesibilă, apreciată de marea masă. Interpretat iniţial de muzicieni negri (Jelly Roll Morton) şi apoi de albi (Joseph Lamb), **r.** a cunoscut o largă răspîndire în America de Nord, apoi în Europa, în variate forme instrumentale şi orchestrale. În muzica cultă, influenţa **r.** este resimţită de ex. la Antonin Dvořak în *Simfonia „Din Lumea nouă"* (1893) şi la Igor Stravinski în *Istoria soldatului*, balet — pantomimă compus în anul 1918.

RAPSODIE (grec., *rhapsodia*). Poem epic popular ce se declama sau cînta în Grecia antică de către rapsozi. Apariţia şi evoluţia **r.** ca gen muzical bine determinat cunoaşte două etape distincte. Prima, anterioară creaţiei lui Franz Liszt, cînd indica o lucrare, vocală sau instrumentală, legată mai mult de vechea concepţie antică. De-abia la începutul secolului XIX se observă o preluare a acestui gen în muzica pentru pian la compozitorii Wenzel Robert von Gallenberg (1802) şi Jan Vaclav Tomasek (1813). A doua etapă este marcată de contribuţia originală, în conţinut şi formă, adusă de Franz Liszt. Cele 19 **r.**, compuse între anii 1847 şi 1885, au constituit începutul unei noi înţelegeri a genului, fiind imitate şi de alţi compozitori. **R.**, aşa cum a conceput-o Franz Liszt, devine treptat un gen instrumental şi simfonic foarte cultivat de compozitorii tuturor şcolilor naţionale. Putem distinge unele caracteristici ale genului. Baza tematică a **r.** izvorăşte din folclor, îmbinînd fie citate, fie melodii în spirit popular; temele nu sînt folosite în forma lor originală, ci de cele mai

R multe ori sînt prelucrate, dezvoltate, urmărindu-se realizarea unor contraste de expresie pe întreg parcursul. De altfel, dramaturgia muzicală a unei **r.** se întemeiază tocmai pe organizarea judicioasă a acestor contraste. Nu de puține ori o temă mai reliefată capătă un rol predominant, apărînd pe parcurs în diferite ipostaze, sau constituind un element de întregire a formei prin revenirea la sfîrșit cu sens de repriză. Forma unei **r.** este liberă, neexcluzîndu-se posibilitatea ca anumite secțiuni (fragmente) să se încadreze într-una din formele de lied. Rapsodia este un gen destinat atît pianului, ca de exemplu cunoscuta *Rapsodie ungară* de Franz Liszt sau *Rapsodia în sol minor op. 79* de Johannes Brahms, cît și unui instrument solist cu orchestră (îndeplinind astfel și rolul unui concert instrumental), ca de exemplu: *Rapsodia pentru clarinet și orchestră* (inițial cu pian) de Claude Debussy, *Tzigane*, pentru vioară și orchestră, de Maurice Ravel, *Rapsodia pe o temă de Paganini pentru pian și orchestră* de Serghei Rahmaninov, *Rapsodia pentru pian și orchestră* de George Gershwin, *Rapsodie pentru vioară și orchestră* de Emanoil Elenescu etc.

De un deosebit succes se bucură rapsodiile scrise pentru orchestră de compozitorii Franz Liszt, Maurice Ravel, George Enescu, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Constantin Bobescu, Matei Socor, Mircea Chiriac, Aladár Zoltán.

RĂSPUNS. 1. În forma de fugă*, tema* apare, după cum se știe, în două ipostaze: expusă prima dată pe tonică, ea este subiectul* sau *dux** (conducător); reluarea aceleiași teme pe dominantă, în imitație strictă la o altă voce, poartă denumirea de *răspuns** sau *comes** (însoțitor). Aceste două ipostaze ale temei de fugă — expusă alternativ pe tonică și dominantă — subliniază, pe de o parte, caracterul monotematic* al fugii, pe de altă parte, opoziția tonală între tonică și dominantă, ca element de contrast. **R.**, avînd rolul de consecvent*, nu poate începe și nici încheia fuga. Există două feluri de **r.**: *real* și *tonal*. Prin **r.** real avem în vedere o reluare a temei la dominantă, fără nici o modificare melodică față de subiect. Cînd subiectul începe cu treapta I, **r.** este real. Un exemplu, **r.** din *Fuga VI*, vol. I din *Clavecinul bine temperat* de Johann Sebastian Bach. Dacă subiectul începe cu treapta V, **r.** va începe cu tonica, realizînd o modificare de interval (o mutație*) la începutul expunerii, pentru a nu se îndepărta de tonalitatea fugii. În acest caz, **r.** este *tonal*. Dacă într-o astfel de situație **r.** s-ar menține identic la dominantă (real), atunci ar exista riscul ca să se ajungă tonal la dominanta dominantei, ceea ce ar prejudicia principiului de pendulare între tonică și dominantă în cadrul expoziției de fugă. Un exemplu, de **r.** tonal, *Fuga XVI*, vol. I din *Clavecinul bine temperat*. Între primul și al doilea sunet din subiect intervalul este de secundă mică. Dacă **r.** ar fi fost real și ar fi început cu notele *la — si bemol*, atunci tonalitatea *sol* minor ar fi fost părăsită. **R.** tonal este cerut și de succesiunea treptelor I — V, **r.** urmînd să aducă raportul invers, adică V — I. *Fuga XVII* (din același ciclu) este un exemplu edificator. Există și o interesantă excepție de **r.** tonal (de fapt real), justificată doar de conținutul muzical pregnant. Este vorba de *Passacaglia în do minor pentru orgă* de Johann Sebastian Bach. Lucrarea respectivă are două secțiuni distincte. Prima, în care Bach realizează 20 de variațiuni — Passacaglia* propriu-zisă; a doua, unde, pe o concentrare a temei inițiale:



este concepută o fugă dublă*. Între primul și al doilea sunet se păstrează intervalul de cvintă, atît în subiect, cît și în **r.**, pentru a nu diforma profilul melodic al temei ce s-a fixat ca atare încă din secțiunea variațiunilor (încălcîndu-se regula enunțată mai sus). 2. În formele omofone*, în perioadele* împărțite în două sau trei fraze*, acestea pot avea: prima — un caracter de întrebare (antecedent*), cu o semicadență pe treapta V sau o cadență imperfectă pe treapta I, drept încheiere; a doua — un caracter de **r.** (consecvent*), prezentînd la sfîrșit o cadență perfectă. În eventualitatea existenței a trei fraze, prima are caracter de întrebare, celelalte două de **r.** Este posibilă și situația în care primele două formează întrebarea și doar a treia **r.**

RECITATIV (ital., *recitativo*). Printre mijloacele de expresie specifice muzicii de operă* și lucrărilor vocal-simfonice (cantate*, oratorii*), dar și muzicii instrumentale, se află **r.** Introdus în operă la sfîrșitul secolului XVI și la începutul secolului XVII, **r.** a cunoscut o largă diversitate de forme, devenind, în secolele următoare, aproape nelipsit în opere și celelalte genuri vocale. **R.** a izvorît din vechea formă de cîntare psalmodică*, ca și din cîntecul popular, în care se îmbină declamația cu cîntul propriu-zis (de ex. baladele*). De altfel, această particularitate — îmbinarea între declamație și cînt — a devenit una din trăsăturile caracteristice ale **r.** Acesta nu poate avea o formă determinată, întrucît structurarea sa este în funcție de textul pe care-l poartă. Avînd în vedere forma sa liberă, **r.** nu poate fi structurat, de regulă, în fraze* (propoziții) sau perioade*. S-a creat tradiția ca **r.** să constituie o parte introductivă a ariei de operă, de ex. **r.** și aria Rosinei din actul II al operei *Nunta lui Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart sau **r.** și aria lui Figaro din actul IV al aceleiași opere. Dar **r.** este folosit și ca introducere pentru o desfășurare corală, ca în actul IV din opera *Boris Godunov* de Modest Musorgski. Aceste exemple (ca și altele) confirmă părerea că **r.** are de multe ori rolul de legătură între diferite forme vocale solistice sau ansambluri. Trebuie avut în vedere și faptul că **r.** favorizează expunerea unui text mai amplu, de regulă epic, spre deosebire de arie*, care poartă de obicei un text cu caracter liric sau descriptiv. Prin recitarea liberă, dramaturgia unui spectacol poate fi desfășurată mai imaginativ decît în formele muzicale determinate, unde structura precis conturată a muzicii nu acceptă decît un text cu o desfășurare strictă. O preocupare statornică a compozitorilor de-a lungul a trei secole de muzică (XVII—XX) a fost legarea **r.** de intonația limbii vorbite. **R.**, alături de alte elemente muzicale (intonație și ritm), contribuie la configurarea și apoi păstrarea unui profil etnic cît mai autentic, preocupare

R de căpetenie a fiecărei şcoli naţionale. Modest Musorgski a ajuns după multe preocupări (inclusiv experienţa cu opera *Căsătoria*) să impună în *Boris Godunov* un **r.** apropiat de intonaţiile cîntecelor populare ruse şi ucrainiene. George Enescu a preferat în opera *Oedip* — operă cu implicaţii filosofice general umane — o altă cale. El şi-a îndreptat atenţia spre generalizarea elementelor melodice deduse din expresia autentică, specifică, a muzicii şi limbii româneşti. Tradiţie generată de experienţa operei *Oedip* (ca şi a întregii sale creaţii) a avut o influenţă puternică asupra multor compozitori români. **R.** cu amprentă naţională şi cu o formă individuală de realizare găsim în lucrările lui Mihail Jora, Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Pascal Bentoiu şi la mulţi alţi compozitori; şi nu numai în opere, ci şi în cantate, oratorii, lieduri etc. În decursul vremurilor s-a creat tradiţia a două tipuri de **r.**: *secco* şi *accompagnato*. În **r.** *secco*, cîntăreţul este pe deplin liber să prezinte, din punct de vedere ritmic, declamaţia sa, orchestra sau pianul intervenind prin acorduri în momentele de pauză (la cezuri). În **r.** *accompagnato*, interpretul este obligat să respecte strict scriitura ritmică şi intonaţională, întrucît orchestra îl secondează permanent, printr-o participare activă. De multe ori **r.** *accompagnato* este apropiat de *arioso*, datorită melodicităţii sale. O variantă de **r.** a creat-o Arnold Schönberg prin al său *Sprechgesang*, care este o îmbinare între declamaţie şi cînt, fără o determinare precisă a înălţimilor sunetelor, avînd intercalate unele elemente de *glissando*. De asemenea, pornind de la o practică populară denumită *parlando*, Béla Bartók îmbogăţeşte **r.** cu noi valenţe în opera *Castelul lui Barbă Albastră*. În creaţia contemporană vocală se foloseşte foarte des **r.** *parlando* — acea situaţie intermediară între cînt şi vorbire — în îmbinări de cele mai felurite forme. **R.** poate fi întîlnit şi în muzica instrumentală. El urmăreşte redarea foarte apropiată a unui **r.** vocal. Indicaţia expresă a compozitorului în astfel de momente spulberă orice dubiu asupra intenţiei de realizare. Cîteva exemple cunoscute: *Fantezia cromatică* şi *Fuga* de Johann Sebastian Bach, *Sonata pentru pian op. 31, nr. 2*, partea I, de Ludwig van Beethoven, finalul *Simfoniei IX* de acelaşi compozitor (o introducere de orchestră caracteristică, ce precede intrarea solistului), *Scene de copii* de Robert Schumann (piesa nr. 13 — *Poetul vorbeşte*, apropiată de imaginea unei mici cadenţe instrumentale), *Recitativo fantesia* în partea III din *Sonata pentru vioară şi pian* de César Franck.

RECVIEM (lat., *requiem aeternam* = odihnească-se în veci). În evul mediu, **r.** a fost un gen polifon pentru cor (eventual acompaniat de o formaţie instrumentală) ce se cînta în cadrul slujbelor funebre. El este sinonim cu *missa defunctorum* (*missa pro defunctis*). Textul în limba latină al **r.** conţine pe lîngă părţile tipice missei* (*Kyrie eleison*, *Sanctus*, *Benedictus* şi *Agnus Dei*) şi alte fragmente (*Dies irae* etc., dictate de funcţia specifică a **r.** — slujba de înmormîntare — dar, în acelaşi timp, lipsesc *Gloria* şi *Credo*. Din secolul XVI, **r.** capătă o structurare precisă în privinţa părţilor şi a textelor pe baza căruia va fi alcătuit. Textul dedus din cultul catolic va rămîne neschimbat, iar marii compozitori ai Renaşterii — Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Claudio Monteverdi, Alessandro Scarlatti — au lăsat lucrări de o înaltă perfecţiune artistică, exemple de profunzime şi de emoţionantă expresie. Tinzînd tot mai mult spre un caracter oratorial, **r.** capătă dimensiuni noi în tratarea corală şi orchestrală, ajungînd să fie interpretat în sălile de concert. Printre lucrările care s-au impus în literatura muzicală universală, trebuie să amintim în primul rînd *Recviemul* de Wolfgang Amadeus Mozart (1791).

Textul r. i-a oferit lui Mozart posibilitatea redării unui conținut uman plin de un adînc substrat filosofic. Din păcate, Mozart n-a putut sfîrși această impresionantă lucrare, r. fiind terminat, după schițele rămase, de un elev al său — Franz Xaver Susmayer (1766—1803). *Recviemul* este scris pentru soliști, cor și orchestră, și cuprinde 12 părți: 1. *Requiem*, 2. *Dies irae*, 3. *Tuba mirum*, 4. *Rex tremendae*, 5. *Recordare*, 6. *Confutatis*, 7. *Lacrymosa*, 8. *Domine Jesum*, 9. *Hostias*, 10. *Sanctus*, 11. *Benedictus*, 12. *Agnus Dei*. O creație în care monumentalitatea sonorității să copleșească — iată intenția lui Hector Berlioz. *Recviemul* său (1837) a fost compus cu ocazia ceremoniei funebre la moartea generalului Domrémont, în spiritul marilor tradiții revoluționare franceze. Berlioz dorea să aibă la dispoziție un cor de 700—800 de voci, o amplă formație orchestrală compusă din 70 de viori, 25 de viole, 30 de violoncele, 25 de contrabasuri și 4 fanfare. Lucrarea cuprindea 10 părți; ea a definit sonorități, culori armonice și de orchestră, cît și o arhitectonică muzicală ce depășea tot ce s-a scris pînă atunci. *Recviemul* de Hector Berlioz este și astăzi interpretat, ample formații vocale și instrumentale adăugîndu-se orchestrei simfonice, în funcție de capacitatea sălilor. O lucrare emoționantă prin dramatismul ei este *Recviemul* de Giuseppe Verdi, scris în amintirea poetului revoluționar Alessandro Manzoni, mort în anul 1873. O tratare mai liberă, un limbaj mult mai reținut, în care epicul capătă o largă diversificare alături de desfășurările monumentale, toate aceste trăsături sînt proprii *Recviemului german* de Johannes Brahms (1861). Lucrarea cuprinde în mod obișnuit soliști, cor și orchestră, precum și orgă *ad libitum*. Este alcătuită din șapte părți. Păstrînd textul biblic, în limba germană, lucrarea aparține cultului protestant. Un exemplu care părăsește tradiția de cult este *Recviemul pentru Mignon* de Robert Schumann, scris pe baza unui text liber ales din romanul *Wilhelm Meister* de Goethe, eliminînd textul tradițional religios. În structura r. există elementul fix definit atît de către text, cît și de părțile constitutive, dar fără obligativitatea folosirii unor forme muzicale determinate; în linii mari, fragmentele r. sînt tratate din ce în ce mai liber și cu predominarea elementelor polifone, aceasta pe măsură ce muzica înaintează în timp, depășind perioada Renașterii și apropiindu-se de vremurile noastre. Totodată, fiecare mare epocă — barocă*, clasică*, romantică* — își pune amprenta sa stilistică atît în ceea ce privește gîndirea intrinsec muzicală, cît și în privința tratării liniilor vocale, orchestrale, etc.

REEXPOZIȚIE (vezi **REPRIZĂ**).

REFREN. 1. În vechile cîntece populare franceze strofice exista o structură alcătuită din două secțiuni care alternează: cupletul* și r. Textul cupletului se schimba de fiecare dată, în timp ce al r. rămînea mereu același. În unele cîntece franceze și italiene (chanson*, villanella, frottola*, romanța* aria* etc.), r. era denumit *ritornello**. Avea însă o caracteristică diferită de cea a r. obișnuit, în sensul că *ritornello* constituia mai mult o intervenție instrumentală (mai rar vocală) la începutul și sfîrșitul unui cuplet*, al unei strofe*. 2. Începînd cu a doua jumătate a secolului XVII, odată cu folosirea diferitelor tipuri de rondo*, r. reprezintă tema de bază (indiferent de structură: mono-, bi-, tripartită*) ce se expune la începutul lucrării, apoi după fiecare episod, cuplet. Caracteristica esențială a r. în rondo o constituie elementul de stabilitate, de revenire melodică și tonală. După fiecare alt cuplet sau secțiune diferită în rondoul clasic, r. revine statornic, pentru a reaminti ascultătorului elementul

R

muzical esenţial. Uneori , pentru a evita primejdia unei monotonii, r. poate aborda şi alte tonalităţi.

RENAŞTERE (frac., *Renaissance*). R. — acea dezvoltare culturală fără precedent, bazată pe concepţia umanistă — se desfăşoară în muzică ceva mai tîrziu decît în celelalte ramuri ale artei. Se poate vorbi de o R. timpurie, care începe de fapt în a doua jumătate a secolului XIV la Paris şi Florenţa mai concret, odată cu dezvoltarea şcolii *Ars nova**, al cărui suflu înnoitor se împotrivea principiilor vechi, preconizate de *Ars antiqua**. Cel mai de seamă reprezentant al şcolii *Ars nova* la Paris, şi totodată teoreticianul curentului, este Philippe de Vitry (1291—1361), al cărui tratat Ars nova, publicat în anul 1320, a fundamentat ideile înnoitoare ale artei muzicale. Alături de el apare compozitorul Guillaume de Machault (1300—1377?), a cărui creaţie este o mărturie concretă a tendinţelor şcolii *Ars nova*. În Italia, ideile preconizate de Philippe de Vitry vor fi însuşite şi popularizate de Francesco Landino (1335 —1397). O caracteristică semnificativă a curentului este influenţa vădită a muzicii populare. În acelaşi timp, în creaţia multor compozitori, păstrînd stilul sever polifon şi conţinutul predominant religios, se observă o creştere a influenţei şi practicii muzicii laice. Aşa se explică marele număr de madrigale*, frotolle*, villanele* în Italia, madrigale şi chanson*-uri în Franţa. Expresia muzicală simplă, directă, purtătoare a unor sentimente sincere, măiestria cu care sînt realizate fac ca un număr mare de lucrări, mai cu seamă corale, create în această perioadă să se cînte şi astăzi. Una dintre vechile şcoli ale artei polifone, cu influenţă în Europa, a fost aceea a Angliei care, dezvoltînd bogata tradiţie a polifoniei populare, reuşeşte să se impună în prima jumătate a secolului XV. Printre cei mai reprezentativi compozitori se numără John Dunstable (+1453), personalitate multilaterală, erudit, matematician, astrolog şi compozitor cu o însemnată creaţie de motete* la trei voci, misse* şi multe cîntece, compuse şi prelucrate în stil popular. Meritul său deosebit constă în realizarea unei „... bogate linii melodice a vocilor şi aplicarea principiului dezvoltării în variaţiuni a materialului" (R. I. Gruber. *Istoria muzicii universale*. Edit. muzicală, 1961). Demn de semnalat este faptul că în modurile medievale folosite apar elementele caracteristice ale modului* major şi minor, ca şi unele intervale mărite şi micşorate. Printre compozitorii englezi ai epocii pot fi pomeniţi William Bird, autor de psalmi*, sonete*, madrigale*, Thomas Tallis (1505—1588), care a compus misse*, motete*, lamentaţii*, Christopher Tye (1497—1572 sau 1573), autor şi dirijor de muzică corală, dar mai ales John Dowland (1562—1626), cu o concepţie nouă asupra tipului de madrigal englez, asupra facturii acestuia, uneori chiar monodică. Om de mare cultură şi pasionat muzician, John Dowland a cultivat şi genurile instrumentale, scriind foarte multe şi variate lucrări pentru luth, piese în genul *anthem** etc. O altă şcoală a R. muzicale a fost cea neerlandeză sau franco-flamandă, cu un rol hotărîtor în dezvoltarea artei polifone — a stilului sever. Însăşi denumirea este semnificativă, întrucît din şcoala franco-flamandă au făcut parte compozitori din Belgia, Luxemburg, Olanda şi din Franţa. Multe şcoli s-au inspirat şi au fost influenţate de şcoala neerlandeză, deoarece ea a realizat o sinteză a evoluţiei muzicii evului mediu şi, mai cu seamă, a ştiut să impună acele elemente care să fundamenteze teoretic şi practic ştiinţa polifoniei*. Printre marii maeştri ai şcolii se numără Guillaume Dufay (1400—1474), autor a 7 misse, peste 100 de motete şi nenumărate cîntece în spirit italian sau francez; Jakobus Obrecht (1451—1505), autor de motete, misse,

cîntece laice și liturgice, realizate cu o prestigioasă tehnică contrapunctică; Jean de Ockeghem (1420—1495), care a excelat în tehnica imitațiilor. El a folosit pentru prima oară canonul* la cvartă (alături de cel la unison), tehnica *stretto*-ului* și a obținut sonorități noi din suprapunerile vocilor; în unele se observă tendința de relevare pe verticală a elementelor armonice. Jean de Ockeghem a clădit un canon gigantic pentru 36 de voci, îmbinînd 4 canoane la 9 voci. Prin introducerea succesivă a vocilor se obține acest uriaș edificiu sonor, unic în felul său. Deși în creația sa latura rațională ocupă un rol decisiv, el nu neglijează elementul melodic, cantabilitatea, elemente preluate de la Guillaume Dufay. Cel ce va face o sinteză a tot ce s-a realizat va fi Josquin des Prés (1450—1521), artist meticulos, care muncea fără cruțare pînă obținea o lucrare pe care o considera demnă de pana sa. Întrucît Josquin des Prés nu era de acord cu multe reguli conservatoare în ceea ce privește utilizarea unor moduri, i s-a reproșat nu o dată lipsa de respect față de canoanele și cerințele muzicii de cult. Umanist convins, el a compus motete pe texte religioase, dar și laice, 30 de misse și numeroase cîntece laice, fiind considerat drept „părinte al muzicii" epocii sale. Merită citată aprecierea lui Henrich Loritti, numit Glarean: „Nimeni n-a știut mai bine ca Josquin să prindă în muzică frămîntările sufletului omenesc". Școala neerlandeză atinge în secolul XVI momentul de culme în creația lui Orlando di Lasso (1530 sau 1532—1594), apreciat, pe drept cuvînt, ca cel mai mare muzician polifonist neerlandez al secolului. Călătorind mult prin Europa, cunoscînd diferite școli muzicale, Orlando di Lasso s-a manifestat ca un profund umanist, muzica sa reflectînd o mare sensibilitate. Influența muzicii populare se face simțită atît în operele sale laice, cît și în cele bisericești. Folosirea alterațiilor* devine la el un procedeu stilistic obișnuit, alături de o scriitură acordică, în care armonii neașteptate dau desfășurării muzicii un colorit deosebit. Motetele sale ne dezvăluie pagini lirice de mare profunzime, alături de momente dramatice. Orlando di Lasso a scris chanson-uri franceze, villanelle italiene, corale germane protestante. Unul dintre cele mai cunoscute cîntece, scris în tradiția muzicii populare italiene, este *Ecoul*, piesă ce se cîntă deseori și astăzi, care a generat o adevărată școală. Corul se împarte în două ansambluri: unul preia în sonoritate scăzută — ca un ecou — crîmpeie din partida celuilalt. O trecere în revistă a epocii R. ar fi incompletă fără a cuprinde contribuția compozitorilor italieni. În secolul XVI se răspîndesc instrumentele cu arcuș și tot atunci apar celebrii luthieri din Cremona: Amati, Stradivarius, Guarnieri și alții, care au avut un rol deosebit în evoluția instrumentelor, cu repercusiuni ample asupra creației muzicale. De asemenea, evoluția orgii impune literatura amplă și variată care a fost dedicată instrumentului. În R., ca și în alte mari epoci de înflorire a muzicii, perfecționarea instrumentelor a mers mînă în mînă cu o creație mereu evoluată pentru fiecare instrument în parte. Italia era împărțită în mici state. Dezvoltarea muzicală s-a manifestat în acele orașe în care condițiile erau mai favorabile; această fărămițare a avut în subsidiar și un rol de emulație între diferitele centre. În școala de la Florența, *laudele** (cîntece lirice de esență populară cu caracter religios) au cunoscut o mare frecvență în creația compozitorilor. Printre cei mai însemnați, amintim, în afară de Francesco Landino, pe Giovanni da Florenzia, Giacopo da Bologna etc. De aceeași mare atenție s-au bucurat și cîntecele cu subiect laic, apropiate de înțelegerea populară: caccia*, frotolla*, villanella* și mai ales madrigalul*, care la Florența a cunoscut prima și poate cea mai interesantă realizare. În cercurile aristocratice erau solicitate madrigale cu subiecte de dragoste — în dubla

Ripostază: a împlinirii sau dezamăgirii — care promovau o mobilitate a liniilor melodice, o plasticitate în redarea textului prin forme libere. Dar madrigalul, departe de a ajunge un gen muzical aristocratic , nu a putut să ocolească elementele de provenienţă populară. Printre compozitorii de madrigale, cităm pe Jacques Arcadelt (1504—1560) la Florenţa şi Roma, Adrian Willaert (1480 sau 1490—1562) şi Andreea Gabrieli la Veneţia. Pleiada de compozitori italieni care au compus în toate genurile cuprinde nume de rezonanţă. Să amintim pe marii polifonişti veneţieni Andreea Gabrieli (1515—1586) şi Giovanni Gabrieli (1557—1612). Tot în Italia găsim pe marele teoretician Gioseffo Zarlino (1517—1590), temeinic cunoscător al ştiinţei polifoniei şi totodată unul dintre fondatorii sistemului armonic. Stranie şi unică pentru vremea sa este personalitatea lui Gesualdo di Venosa (1560—1613), artist de o mare sensibilitate, care a compus atît muzică bisericească, cît şi laică, semnînd madrigale de o mare profunzime. Gesualdo di Venosa găseşte mijloace noi de expresie în melodica sa, cu o deosebită tentă melancolică, cu o cromatizare neobişnuită pentru acea epocă, ce dă o cursivitate şi spaţialitate pieselor. După Florenţa, şcoala de la Roma s-a bucurat de prezenţa unor creatori de mare prestigiu, dintre care cităm pe Girolamo Frescobaldi (1583—1643), autor de lucrări instrumentale (ricercari*, toccate* cu multe elemente variaţionale, canzone*), preluînd din muzica populară cîntece şi dansuri, pe care le-a transcris pentru orgă, clavecin etc. În contrast cu Girolamo Frescobaldi, compozitor eminamente de muzică instrumentală, tot la Roma îşi desfăşoară activitatea unul dintre cei mai mari compozitori ai Italiei — Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594), compozitor prin excelenţă de muzică vocală polifonă, autor de misse*, motete*, madrigale*, religioase şi laice, unele scrise pe versurile lui Petrarca. Muzica sa este de o pregnantă expresivitate, cu o melodică plină de prospeţime. În madrigale foloseşte uneori elemente declamatorii pentru a obţine imagini contrastante, „treceri rapide de la o stare sufletească la alta" (I. Gruber. *Op. cit.*, pag. 241). Elemente populare apar în canzone chiar cu aspectul de *cantus firmus**. Esenţialul la Giovanni Pierluigi da Palestrina este melodica sa, pregnanţa liniilor vocale pe care le conduce şi le desfăşoară cu o măiestrie unică, realizînd sonorităţi cu totul aparte. Polifonist prin excelenţă, el obţine elemente noi şi pe plan vertical prin mişcarea vocilor, un echilibru al formei izvorît dintr-o simţire şi gîndire muzicală autentică. Fără a intra în amănunt, reţinem din şcoala franceză numele compozitorului hughenot Claude Goudimel (1520—1572), autorul multor psalmi*. **R.** a avut şi în alte ţări reprezentanţi care au contribuit la dezvoltarea muzicii, în Spania, Polonia etc. Pe teritoriul României, **R.** s-a manifestat în domeniul muzicii prin afirmarea unor şcoli de cîntăreţi şi creatori atît în domeniul muzicii bizantine*, cît şi în cel al muzicii de factură europeană. Amintim Şcoala muzicală de la Putna (sfîrşitul secolului XV, începutul secolului XVI), unde şi-a desfăşurat activitatea Eustatie, protopsalt, imnograf, autorul mai multor lucrări de cult de mare valoare artistică. În Transilvania, în a doua jumătate a secolului XVI, au existat mai mulţi compozitori de muzică vocală cu o înaltă tehnică componistică: Ioan D. Bachi, Paulus Pucenus şi Georg Ostermayer. Şi muzica instrumentală s-a dezvoltat în această perioadă prin răspîndirea luthului; imaginea instrumentului este reprodusă în frescile mănăstirilor şi bisericilor. Cel mai însemnat reprezentant al artei instrumentale din epoca **R.** pe teritoriul ţării noastre a fost Valentin Greff Bakfarc, autor de tabulaturi, între care figurează şi *10 Fantezii originale*. Din această

epocă, melodiile populare românești pătrund în muzica instrumentală și sînt reproduse în tabulaturi.

R. a avut asupra evoluției muzicii un rol covîrșitor, întrucît a dus atît știința, cît și practica muzicală pe o culme teoretică și profesională demnă de toată atenția cercetătorilor și interpreților. Pe lîngă genurile vocale, cu caracter religios, sau laic (motete, misse, madrigale, chansonuri, frottole, villanelle etc.), a apărut în special în Italia o tendință de lărgire a sferei muzicii instrumentale (variații, fantezii, toccate, lucrări pentru luth, clavecin orgă) de o mare importanță în pregătirea etapei următoare — a Barocului*. Latura teoretică a R. a pus pe prim plan preocuparea pentru găsirea unor forme de notare cît mai apropiate de invențiile compozitorilor. De aici a rezultat o influență pozitivă pentru depășirea stadiului incipient și trecerea spre o sinteză a artei polifone, în care stilul sever devine precumpănitor. În același timp elementul cromatic și factura acordică devin tot mai evidente, pregătesc trecerea spre polifonia în care va predomina stilul liber și în care armonia va avea o pondere crescută, respectiv la Johann Sebastian Bach și la Georg Friedrich Händel. De asemenea, latura teoretică este reprezentată de lucrările lui Gioseffo Zarlino, Heinrich Loritti, zis Glarean, și a altor teoreticieni. Tendința tot mai evidentă spre omofonie, cu prezența modului major și minor, pregătește apariția operei* (secolul XVII) și totodată favorizează dezvoltarea cantatei*, oratoriului*.

BIBL. Comes, Liviu. *Melodica palestriniană*, Edit. muzicală, 1971; Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*, Edit. muzicală, 1973; Eisikovits, Max. *Polifonia vocală a Renașterii*. Edit. muzicală, 1969; Gruber, R. I. *Istoria muzicii universale*, vol. I. Edit. muzicală, 1961; Jeppesen, Knut. *Contrapunctul*, Edit. muzicală, 1967; Riemann, H. *Musiklexikon*, Sachteil, pag. 792.

REPRIZA. R. este, în esență, revenirea unei idei muzicale inițiale, care rezolvă o opoziție tematică cu scopul ca, odată cu această rezolvare, structura să se închege echilibrat, în sensul general dialectic al tezei — antitezei — sintezei. Sensul ei nu este numai al unei reexpoziții sau reexpuneri aidoma; revenirea capătă un sens nou, determinat de sensul ei dialectic. În formele de sonată*, fugă* și lied* tripartit compus, r. are semnificații și funcții muzicale diferite. 1. În forma de sonată* construită după principiul dialectic al tezei — antitezei — sintezei, în care se înfruntă teme și tonalități diferite, r. este ultima secțiune, după expoziție* și dezvoltare*. R. este o sinteză a formei de sonată, pentru că, păstrînd expunerea elementului tematic de regulă integral, exclude contrastul tonal între temele (grupurile) principale și secundare. Tema sau grupul secundar tematic apare în r. în tonalitatea principală respectiv a primei teme. Unitatea tonală din r. cu predominarea tonalității primei teme, este condiție obligatorie în această formă. De ex. în partea I din *Sonata pentru pian op. 2, nr. 1* în *fa minor* de Ludwig van Beethoven, tema secundară este în *la bemol major*, pentru ca în r. ambele teme să apară în *fa minor*. O reproducere integrală identică a temelor în aceeași tonalitate creează pericolul unei monotonii, resimțită încă de compozitorii clasici. Această secțiune capătă elemente de diferențiere, astfel că treptat se obțin mai multe tipuri de r. în forma de sonată: a) R. *obișnuită* sau *reexpoziția* este o repetare aidoma a expoziției, cu excepția tonalității temei secundare și suprimarea sau modificarea punții*. b) R. *dinamizată* amplifică temele, schimbă culorile armonice, ritmice, orchestrale, de registru. O analiză comparată între r. și expoziție scoate imediat în evidență elementele noi din această

R ultimă secţiune. Deşi la compozitorii clasici găsim dese exemple de r. dinamizate, abia în secolul XIX şi în special în secolul XX acest tip de r. este folosit curent. c) R. *inversată* prezintă întîi tema secundară, şi apoi tema principală. O inversare în expunerea temelor este justificată de intenţia autorului de a impune la sfîrşitul formei prima temă, în acest caz mai pregnantă; sau, o prelucrare mai insistentă a primei teme în dezvoltare ar cere o „depărtare" a ei în r. d) R. *concentrată* poate fi realizată în două moduri: fie reducîndu-se profilul ambelor teme, fie renunţîndu-se la una din ele. În primul caz, pot fi folosite numai unele motive din ambele teme; sau dacă în expoziţie există grupuri tematice, în r. grupurile sînt reduse la o singură idee muzicală — cea mai convingătoare. În al doilea caz, teoretic se poate renunţa atît la tema principală, cît şi la cea secundară; practic se renunţă de obicei la tema principală, mai ales dacă ea a fost prelucrată mai intens în cadrul dezvoltării. Renunţarea la tema secundară poate crea dubii în determinarea formei, întrucît fără apariţia ei în tonalitatea iniţială nu se realizează concludent structura r., şi chiar a formei întregi. O asemenea variantă ar putea fi asemuită şi cu o formă de lied tripartit compus*. e) *Falsa* r. este mai puţin o structură deosebită, şi mai mult un artificiu, un aspect de surpriză. Ultima fază a dezvoltării* pregăteşte apariţia r. în tonalitatea iniţială. În falsa r., un fragment din tema principală apare pe neaşteptate într-o altă tonalitate, şi apoi imediat se reia întreaga temă în tonalitatea iniţială. Dacă între aceste două expuneri există prelucrări tematice, schimbări de planuri tonale, înseamnă că de fapt continuă dezvoltarea. Pot interveni şi îmbinări între aceste feluri de r., ca de ex.: dinamizată şi inversată, r. falsă cu cea concentrată etc. 2. În forma de fugă*, termenul de r. este mai rar folosit. Sensul şi funcţia r. în fugă sînt deosebite de cele din forma de sonată. Fuga este o formă prin excelenţă monotematică, iar preponderenţa tonalităţii de bază este evidentă. În linii mari, a treia secţiune conţine doar o încheiere: tema este expusă de mai puţine ori decît în expoziţie. R. este mai nimerită pentru fugile duble* şi triple*, unde, la sfîrşit, temele trebuie să apară suprapuse. 3. În forma de lied* tripartit compus (A B A), r. este a treia secţiune. În forma de lied există doar trei variante de r.: *obişnuită*, în care elementele tematice ale primei secţiuni sînt identic expuse; *dinamizată* — cu acelaşi sens ca şi în forma de sonată; *concentrată*, în care se reduc proporţiile unor teme, sau se renunţă la unele din grupul principal.

RESPONSORIUM (lat., *responso* = a răspunde). În muzica religioasă bizantină şi catolică au existat şi au fost aplicate două tipuri de cîntări, în care sînt presupuse două entităţi în cadrul ansamblului: cîntarea antifonică*, la care participă două grupuri corale şi care intervin alternativ, doar în anumite momente cîntînd împreună; (cîntarea responsorială, care presupune existenţa unui solist (sau a mai multora) căruia îi răspunde corul, sau mulţimea credincioşilor, printr-un refren sau prin scurte replici.

RICERCAR (ital., *ricercare* = a căuta). Veche formă instrumentală în stilul polifon. Este cunoscut încă din secolul XVI în tabulaturile pentru lăută — *Intabulatura de lauto I*, colecţie tipărită de editorul Ottavino Petrucci (1507), sau cele scrise tot pentru lăută de Vincenzo Galilei (1563 şi 1568). Sînt cunoscute şi r. pentru orgă de Marc'Antonio Cavazzoni (1523), iar mai tîrziu şi pentru alte instrumente. Andreea Gabrieli compune r. pentru instrumente cu claviatură — trei caiete (1595—1596). Girolamo Frescobaldi

compune *Ricercari e canzoni francesi* (1615). Dacă în secolele XVII şi XVIII această formă îşi mai păstrează denumirea, putînd fi întîlnită la Johann Jakob Froberger, Johann Pachelbel, Dietrich Buxtehude şi la alţi compozitori, ea este ulterior tot mai mult asociată cu fuga, adică *fuga ricercata*. Două celebre r. scrise de Johann Sebastian Bach în *Ofranda muzicală* (1747), deşi poartă această denumire, sînt în fond fugi. În secolele XVI şi XVII, r. era o piesă instrumentală ce conţinea mai multe teme (trei pînă la şapte), temele erau imitate la fiecare din vocile componente ale ansamblului pentru care era destinată piesa. Nu de puţine ori o improvizaţie făcea trecerea de la o temă la alta. În acest mod, r. nu conţinea o unitate tematică, ci mai degrabă cultiva un contrast tematic: o temă mai liniştită era urmată de una mai dinamică. Acest conglomerat de teme nu cunoştea reguli speciale de asociere sau prelucrare, în afara obligativităţii unor imitaţii. Nu întîmplător, unele piese erau denumite fantezie* sau capriccio*, deşi aveau o structură de r. Putem considera r. ca o înlănţuire de *fugato-uri**. Forma r. era uneori folosită pentru realizarea ritornelelor* unor cîntece. Cînd forma s-a „comprimat", prin reducerea temelor s-au creat condiţiile pentru apariţia formei de fugă*. *Fuga ricercata* reprezintă faza de tranziţie. *Clavecinul bine temperat* vol. I (1722), vol. II (1744) de Johann Sebastian Bach (1685—1750), ca şi fugile pentru orgă sau pentru vioară datorate aceluiaşi compozitor au pus bazele teoretice şi practice ale noii forme. În aceste condiţii, r. devine o formă depăşită, atenţia compozitorilor fiind polarizată de fugă. Secolul nostru cunoaşte diferite încercări de reactualizare, într-un spirit noua r. De ex., Bohuslav Martinu a compus în anul 1938 *Tre Ricercari* pentru orchestră de cameră; Marcel Mihalovici — *Ricercari pentru pian* (Variaţiuni libere pentru pian — 1941). Zeno Vancea îmbină forma de sonată cu r. în prima parte din *Concertul pentru orchestră* (1960). Alfred Mendelsohn, în *Sonata III pentru vioară şi pian* (*Sonata ricercare* — 1957), foloseşte în prima parte un r. cu două teme. Prima devine baza tematică a refrenului din rondoul sonată — cea de a doua mişcare.

RIGAUDON (franc. — de la maestrul de balet Rigaud, care a prezentat pentru prima oară acest dans). Dans în măsură binară $\left(\frac{2}{4}\text{ sau }\frac{2}{2}\right)$ cu anacruză, vioi, plin de temperament, nelipsit de la balurile din secolul XVII, introdus apoi în diferite spectacole de balet şi de operă, în lucrările lui Jean Philippe Rameau, Henry Purcell, Johann Caspar-Ferdinand Fischer. Forma r. era bipartită*, uneori cu perioadele* structurate pe cîte opt măsuri. După exemplul altor părţi din suita preclasică* (menuet*, gavotă*), forma se amplifică la tripartită compusă* prin îmbinarea cu trio*, după care se relua r. de la început.

RIPIENO (ital. = umplere). Termen folosit frecvent în cadrul concertelor *grossi* (secolele XVII—XVIII) pentru desemnarea grupului de instrumentişti care cîntau în ansamblu, spre deosebire de grupul *concertino*, care îi definea pe cei din grupul soliştilor.

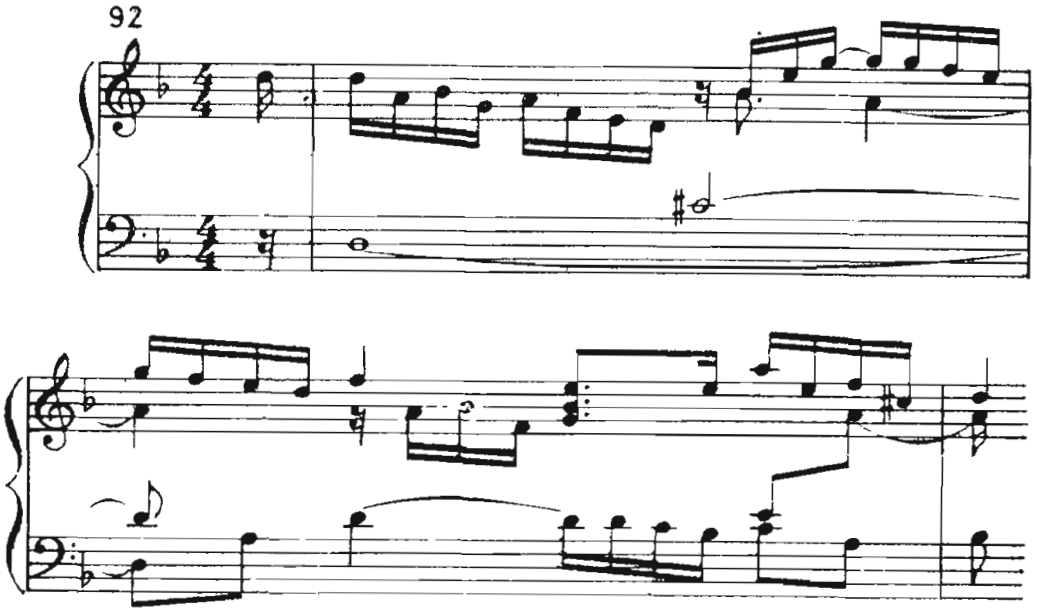
RISPOSTA (lat. = răspuns). Prin r. sau consecvent* se înţelege a doua voce dintr-un canon* sau invenţiune* ce imită proposta* sau antecedenta; adică răspunde primei prezentări a temei. R. poate interveni la orice interval, în aceeaşi direcţie sau în mişcare contrară, după cum poate să fie prezentată în diferite tipuri de canon*.

R

RITM (grec., *rithmos* = curgere). Muzica fiind o formă artistică ce se desfășoară în timp, ea nu poate exista fără o organizare a duratelor .**R.** — parte integrantă a muzicii — dă pulsație, vitalitate și este, din toate punctele de vedere, element indispensabil conturării ideii muzicale. În domeniul formelor muzicale, **r.** ocupă un loc important în realizarea unității de mișcare, influențînd implicit expresia muzicală, proporția unei secțiuni de lied, expoziții de sonată, fugă a liniilor dinamice ale unei opere muzicale, ale unor acte dintr-un spectacol, mișcările unei simfonii, concert, sonată se obțin prin corelația duratelor. Vincent d'Indy propunea următoarea definiție a **r.**. „**R.** este origine și proporție în spațiu și timp". Fără **r.** nu se poate concepe existența nu numai a muzicii, ci și a dansului, a pantomimei, a poeziei. Controversele de-a lungul istoriei în legătură cu primatul **r.** sau al melodiei rămîn deschise atît timp cît cele două componente vor continua să fie privite ca elemente distincte unul de celălalt. Repet cele ce am scris în volumul *Forme muzicale* (Edit. muzicală, 1969, pag. 22): „Necesitatea oamenilor primitivi de a comunica între ei, de a-și coordona mișcările în procesul muncii și ritualul magiei au pus pe prim plan **r.** Ulterior au început să apară emisiile sonore, acele cîteva sunete care au dus la înjghebarea melodiilor. Odată cu dezvoltarea muzicii, **r.** — ca parte integrantă a ei — a cunoscut o amplă evoluție, principiile teoretice cunoscînd bogate fundamentări". Lucrări teoretice dezbătînd problema **r.** nu au lipsit din nici o epocă, de cînd apare în polifonie *musica misurata*, dar bazele problemei au fost puse de Mathis Lussy în *Le rythme musical* (1883), Hugo Riemann în *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884), Jules Combarieu în *Theorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique*, O. L. Forel în *Le rythme* (1920) etc. Discuțiile despre **r.** includ implicit și referirile la metrică, întrucît ea este constituită pe desfășurări de timp, pe alternarea periodică a timpilor accentuați și neaccentuați, și din măsuri, porțiuni dintr-o desfășurare muzicală cuprinsă între două bare de măsură. Aceste două elemente, metrice și ritmice, se află într-o relație dialectică, fiecare îndeplinind o funcție distinctă, și anume: metrul explică în cîte părți egale se împarte o măsură, iar **r.** realizează diferențierile susceptibile să determine interesul față de ceea ce, în acest sens, și pe planul efectiv ,se petrecea. Tratatul de *Teoria muzicii* de V. Giuleanu și V. Iusceanu (vol. I, pag 192) susține: „Corelația între timpii accentuați și cei neaccentuați, în compoziția muzicală , dă naștere metricii, iar corelația diferitelor durate dă naștere ritmicii". Teoreticianul A.Doljanski scrie: „Ritmul înseamnă alternarea valorilor, accentelor muzicale, precum și raportul între ele, în timp ce metrul este mijlocul de măsurare și înțelegre a ritmului". Toate definițiile asupra **r.** suportă discuții în contradictoriu. De altfel, ele au început încă pe vremea lui Platon. Noțiunea de **r.** însăși comportă numeroase interpretări datorită multiplelor relații ce se pot stabilii cu alte noțiuni: **r.** — tempo, **r.** — durată, **r.** — periodicitate, **r.** muzical — r. psihologic, **r.** — desfășurare în timp, **r.** — dinamică interioară, **r.** — formă muzicală etc. Există și o relație între **r.** și notația valorilor, care este relativă, aproximativă. Între muzica scrisă, în general, și cea care se aude este o diferență sensibilă, provenită în primul rînd de la calitățile intrinsece ale interpretului. În al doilea rînd, trebuie să ținem seama de instrumentul la care se cîntă (cu mai multe sau mai puține vibrații, armonice, timbruri, registre etc.), modul de a emite un sunet (suflat, ciupit etc.), toate acestea influențînd organizarea și structurarea duratelor sunetelor. În această direcție, ni se pare îndreptățită părerea lui Pablo Casals:

„Compozitorii sînt foarte recunoscători cînd interpretul le pătrunde intuitiv intenţiile lor adevărate şi profunde, în loc să urmărească *ad literam* textul scris; aceasta dovedeşte impreciziunea şi indicaţiile nesatisfăcătoare puse la dispoziţia noastră". (J.M Corredor. *De vorbă cu Pablo Casals*. Buc., ESPLA 1957, pag. 262). Dacă deschidem partitura unei suite preclasice, vom observa importanţa mare pe care o are r. în individualizarea şi închegarea unor forme muzicale. De ex., allemanda* se caracterizează printr-un ritm uniform de şaisprezecimi. Ambele perioade* se desfăşoară pe o linie ritmică egală, prin îmbinarea vocilor pe baza r. complementar, permiţînd închegarea lor prin colorarea armonică a modulaţiilor. Iată începutul primei *Suite franceze pentru pian* de Johann Sebastian Bach:

92



Un alt dans din suită, couranta*, cuprinde şi el un ritm uniform de triolete din optimi sau chiar optimi în diviziune obişnuită. În sarabandă*, găsim formula caracteristică:

93

iar în siciliană*, formulele:

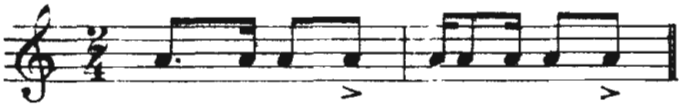
94

Mazurca* prezintă caracteristica r.:

95

R Boleroul* are la bază un r. persistent (vezi exemplul nr. 5), iar habanera*:

96

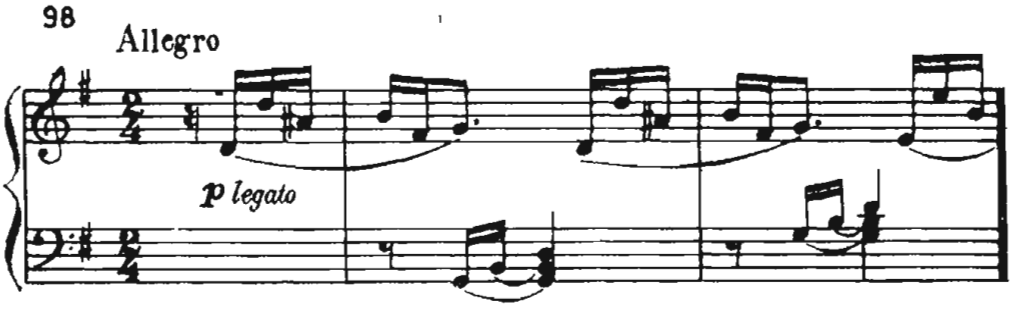


sau

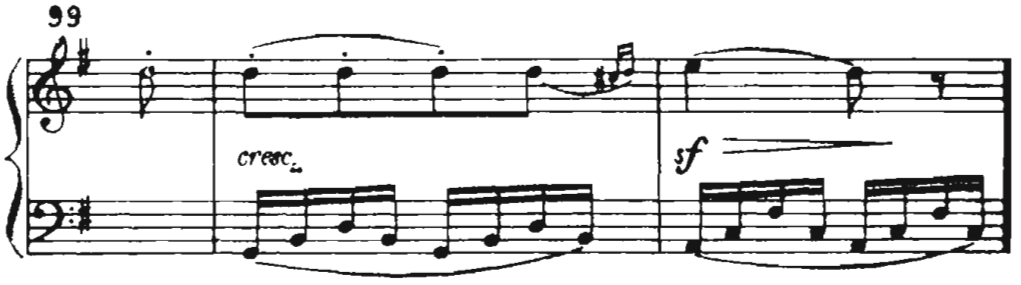
97

Putem da numeroase alte exemple de formule ritmice, proprii diferitelor dansuri. O formulă uniformă, prin valori mici și curgătoare, cu eventuale schimbări de accente metrice, găsim în toccată* și în *perpetuum mobile**, în schimb, durate mai mari și oarecum contrastante, influențînd dinamica și desfășurarea muzicală, găsim în coral*, în doinele* și baladele* vechi; în *cîntecele lungi* există o diferențiere metrică prin folosirea unui r. mai liber — *parlando rubato** sau *rubato** — ce folosește ca unitate de măsură piciorul metric și rîndul melodic. Acestea se cuprind dificil în sistemul descrierii muzicale obișnuite. În studiul lui Constantin Brăiloiu — *Ritmica copiilor* (*Studii de muzicologie*, vol. I. Edit. muzicală, 1965, pag. 67) — există o referire la unele greutăți de includere a acestui r. în tipologia măsurii, așa cum apare aceasta în structura definită de scriitură modernă: „Nu este cazul să întocmim un inventar de comentarii tehnice privind «ritmul copilăresc» în trecut, nici de a-i întreprinde critica. Este suficint să spunem că el a fost totdeauna văzut prin prisma măsurii moderne și notat în conformitate cu legile sale. Din punct de vedere practic (adică pentru descifrare) procedeul acesta nu are, în mod inevitabil, inconveniențe grave; din punct de vedere analitic — vom vedea îndată — el este greșit și împiedică înțelegerea mecanismului ritmic adevărat". R. liber găsim în unele recitative* din opere, în cadențele* instrumentale și în muzica aleatorică*, unde interpretul este liber să-și fixeze organizarea succesivă a duratelor. În schimb, în marșuri*, în unele piese de muzică ușoară, periodicitatea accentelor devine o condiție esențială a interpretării. Nu de puține ori, polimetriile* aduc o culoare nouă prin faptul că accentele principale ale mai multor linii melodice nu coincid. Prin r. variate se pot crea imagini muzicale specifice, care să caracterizeze personaje, ca în *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, sau să sugereze imaginea mării în furtună, învolburată, ca în dezvoltarea* din poemul simfonic* *Preludiile* de Franz Liszt etc. Să amintim rolul deosebit de important al r. în transformările diferitelor leitmotive* din operele lui Richard Wagner, Piotr Ilici Ceaikovski, George Enescu, Gheorghe Dumitrescu etc. Un aspect deosebit pe care-l are r. în realizarea unității dialectice a expozițiilor* din sonatele* clasice este mai puțin cunoscut. Se știe că o expoziție de sonată reprezintă o unitate a contrastelor: contraste evidente în expresia muzicală a temelor (principală și secundară) și în elementul tonal. Care este în acest caz factorul esențial de diferențiere? Amintim că tema secundară trebuie să apară, în cadrul expoziției, într-o altă tonalitate decît cea a temei principale. Dar în ce constă suportul prin care se obține unitatea acestor contraste se spune mai rar. Pentru a demonstra că r. îndeplinește această funcție, să analizăm expoziția *Sonatei*

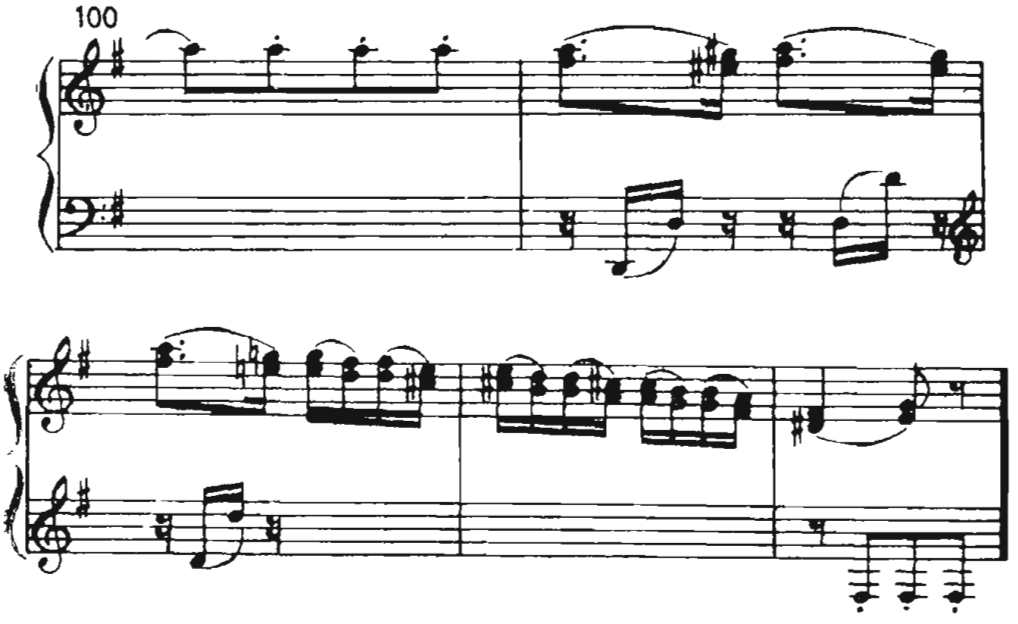
pentru pian op. 14 nr. 2 de Ludwig van Beethoven. Expoziția este alcătuită din 63 de măsuri, delimitate astfel: măs. 1—8 = tema principală; măs. 9—25 = puntea; măs. 26—46 = grupul secundar; măs. 47—57 = concluzia grupului secundar; măs. 58—63 = concluzia expoziției. Deși în tema principală, ca și în grupul secundar predomină expresia lirică, există totuși o diferențiere de expresie, deoarece grupul secundar realizează un plus de interiorizare a liniilor melodice. Să comparăm cîteva fragmente. Tema principală:



puntea:

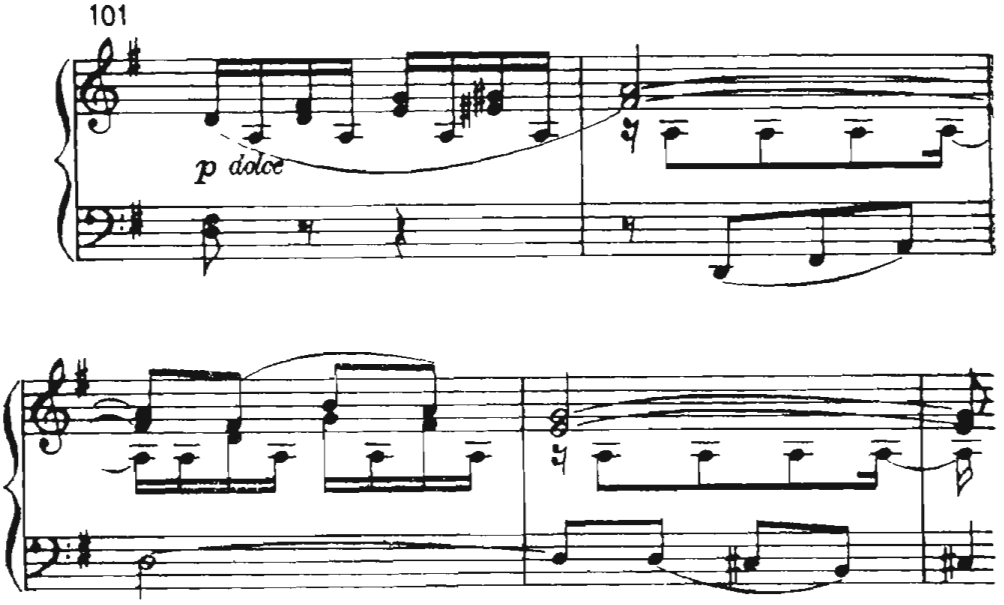


prima fază a grupului secundar:



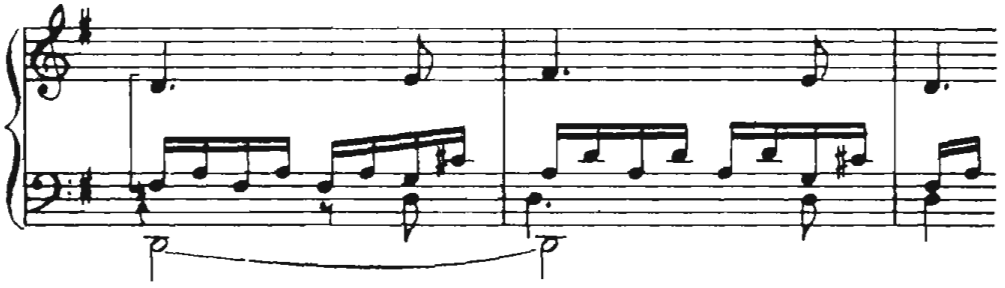
R începutul concluziei grupului secundar:

101



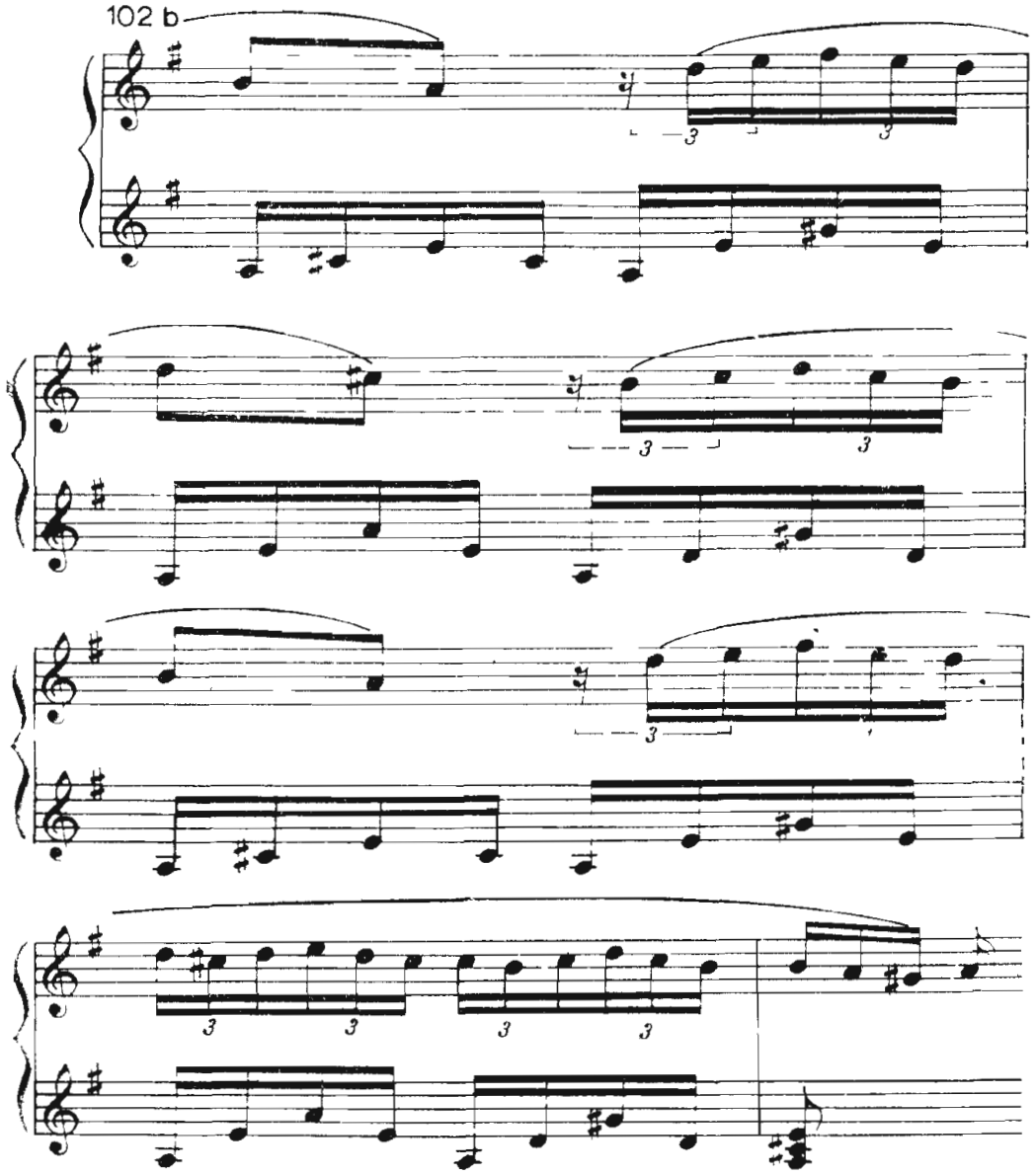
și începutul concluziei expoziției:

102



Urmărind pulsația interioară, modul în care fluxul sonor capătă mobilitate, reliefînd ideile muzicale, se poate observa că elementul determinant ce realizează unitatea desfășurărilor muzicale, cuprinzîndu-le într-un singur gest, este **r.** Începînd cu tema principală și terminînd cu concluzia expoziției, o predominanță a șaisprezecimilor se impune prin **r.** complementar. Micile suprapuneri poliritmice din punte (triolete și șaisprezecimi suprapuse peste șaisprezecimile de la mîna stîngă) sau culminația din grupul secundar în valori de treizecidoimi au darul de a colora desfășurarea și de a evita posibila monotonie rezultată din curgerea permanentă a șaisprezecimilor: Ex. 102 bis.

De altfel, această valoare și **r.** dedus își va pune amprenta și în celelalte secțiuni ale sonatei (dezvoltarea și repriza). Concluzia acestei analize, departe de a fi doar o constatare teoretică, poate avea repercusiuni directe asupra interpretării. Pornind de la constatarea că idealul multor interpreți este de a cînta cît mai liber ca durate în cadrul unui **r.** cît mai sever, s-ar putea obține parțial dezideratul enunțat, dacă interpretul și-ar crea un reflex, prin fixarea în auzul interior a mișcării, a pulsației de șaisprezecimi, peste care să suprapună și să modeleze materia sonoră într-o formă personală, dar nu în contradicție cu intențiile autorului. Reflexul, auzul interior constituie elementul



de control al preciziei r., iar interpretarea propriu-zisă ar permite unele libertăţi în desfăşurarea discursului muzical, în funcţie de concepţia interpretului şi de cerinţele — în primul rînd — ale stilului beethovenian. Rolul r. în cadrul formelor muzicale poate constitui obiect de referinţă şi pentru forma tripartită compusă*. Unii compozitori creează de multe ori în mod deliberat un contrast de expresie prin accelerarea mişcării interioare între secţiunile A şi B, urmărindu-se ca revenirea la starea şi atmosfera iniţială să aducă relaxarea necesară. În acest sens, partea II din *Sonata pentru pian „Patetica"* de Ludwig van Beethoven constituie un exemplu edificator. Prima secţiune (A — grupul principal) are o formă tripartită simplă* (*a* = primele 16 măs. în *la bemol major*, a_1 = măs. 17—28 în *fa minor — mi bemol major* şi revenirea la *la bemol* major, *a* = măs. 29). A doua secţiune (B — grupul median) — de la măs. 37 — aduce un contrast vizibil faţă de grupul principal: expresiei interiorizate, liniştite, sobre din prima secţiune (A) i se opune acum una dramatică. Elementul tematic în *la bemol minor*, derivat din tema princi-

pală, apare peste un suport ritmic de triolete de șaisprezecimi. Dacă la început predomina factura ritmică uniformă din șaisprezecimi, acum trioletele devin factorul motoric, determinant care afirmă contrastul dintre cele două secțiuni. În repriză (măs. 51) observăm două modificări esențiale. În primul rînd, grupul principal este redus la prima sa idee, căpătînd o formă monopartită*, dar dinamizarea esențială este obținută de pulsația r. de triolete, introdusă în secțiunea B, care se menține, în loc să se revină la prima factură ritmică de șaisprezecimi. În acest mod, Ludwig van Beethoven realizează în repriză (dinamizînd și concentrînd) o sinteză între primele două secțiuni (tematica secțiunii A și factura ritmică a secțiunii B). De la măs. 66, coda încheie în același r. persistent de triolete aceste nemuritoare pagini de profundă simțire și gîndire muzicală. Dar există oare formă muzicală unde r. să nu ocupe un rol determinant? Analizînd fugile*, rondourile*, formele libere, se poate demonstra fără discuție imensul rol pe care r. — ca element component al muzicii — îl are în această disciplină teoretică.

BIBL. Bughici, Dumitru, *Despre dialectica expoziției în Sonatele pentru pian op. 2 nr. 1 și op. 14, nr. 2 de L. v. Beethoven.* În: Cercetări de muzicologie, vol. IV al Conservatorului „C. Porumbescu", București, 1971; Giuleanu, Victor și Iusceanu Victor. *Tratat de teorie a muzicii*, vol. I, Edit. muzicală, 1962; D'Indy Vincent. *Cours de composition musicale.* Paris, 1902; Riemann, H. *Musikalische Dynamik und Agogik*, 1884; Sposobin, I. V. *Teoria elementară a muzicii*, Muzghiz, Leningrad, 1951; Steiner, R. *Eurhytmie als sichtbarer Gesang.* Dornach, 1956; Todută, Sigismund. *Formele muzicale ale Borocului în operele lui J.S. Bach*, vol. I. Edit muzicală 1969; Willems, E. *Le rythme musical*, Paris, 1954.

RITORNELLĂ (ital.). La sfîrșitul secolului XVII și începutul secolului XVIII prin r. se înțelegea partea introductivă, instrumentală, la un dans dintr-un balet. În zilele noastre, r. este o parte instrumentală în cîntecele strofice, care revine ca un comentariu (refren)* după cupletele solistice. R. poate fi executată și de voce, dar de regulă nu cu text, ci cu silabe de completare (la, la, la, la), care constituie probabil reminiscențele unei imitații vizînd execuția de origine instrumentală.

ROMANȚA (span. și franc. — *romance*). Gen muzical apărut în Spania în evul mediu și răspîndit, din secolul XVI, în toate țările din Europa. Apariția r. este legată de lupta dusă de spanioli pentru recucerirea teritoriilor ocupate de arabi încă din secolul XIII (Reconquista). R. a avut din totdeauna o linie melodică foarte expresivă, accesibilă, ușor de reținut și un acompaniament simplu — mai mult un suport armonic cu mici intervenții de subliniere a unor sensuri poetice din text, eventual o ritornella* —, acompaniament susținut de chitară, pian, harpă etc. Textele redau, de preferință, aspecte de viață, în care dragostea ocupă rolul precumpănitor. Dar există și r. cu tematică patriotică, de luptă împotriva asupritorilor etc. Ca formă, în r. predomină structura strofică* cu alternanța cuplet — refren și cu o tendință de variere a motivelor*. S-au scris și r. cu texte în dialog, pe care soliștii le interpretau în duet și care apoi au fost puse în scenă; în acest mod apare embrionul unui teatru muzical popular. Alături de r., de o mare apreciere se bucură și un alt gen, *villancio* (o variantă aproape de *villanella** italiană), în care se îmbinau elementele narative cu cele lirice și unde tematica versurilor era foarte bogată, pornind de la cele mai serioase subiecte și sfîrșind cu cele mai glumețe. În secolul XVII, r. încep să se diferențieze ca tematică, structură și factură muzicală, sînt introduse în diferite spectacole, apar tipărituri etc. În Franța

și Germania, r. va cunoaște o mare răspîndire începînd din a doua jumătate a secolului XVIII, influențînd cristalizarea tipului clasic de lied. La sfîrșitul secolului XVIII, are loc un proces de fundamentare teoretică și muzicală a liedului clasic. Momentul de cotitură este fuziunea între muzica cultă și poezia de substanță (Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms etc.). Melodia capătă mai multă profunzime și maturitate expresivă, iar factura muzicală nu se mai limitează la un simplu acompaniament, ci comentează pe mai multe planuri conținutul poetic. În unele țări, ca de exemplu în Rusia, și apoi în Uniunea Sovietică, unde r. a devenit cunoscut începînd de la sfîrșitul secolului XVIII, s-a păstrat termenul de r. în ambele sensuri: de cîntec simplu, apropiat de factura populară, dar și de cîntec cult. Au fost scrise și r. cum sînt cele două — *op. 40* și *op. 50* — *Romanțe pentru vioară și orchestră* de L. v. Beethoven; am putea cita aici *Cîntecele fără cuvinte* (Lieder ohne Worte) de Felix Mendelssohn-Bartholdy, scrise pentru pian și cunoscute în Franța sub denumirea de *Romances sans paroles*; partea II din *Cvartetul de coarde op. 27* de Edward Grieg este intitulată *Romanța*. În țara noastră există o tradiție în genul r., ea reflectînd diferitele aspecte și realități ale vieții. Nu întîmplător unele romanțe au devenit atît de cunoscute, iubite și populare, încît par să facă parte din tezaurul artei folclorice. Cităm cîteva din cele mai cunoscute r. românești: *Balada crucii de mesteacăn* (1918), versuri de Artur Enășescu, și *Iți mai aduci aminte, doamnă*, versuri de Cincinat Pavelescu, r. compuse de Ionel Fernic (1901—1938), *Mi-e dor de nopți cu lună plină* (1908), versuri de Ionel Băjescu-Oardă, și *La pîrîu* (1918), versuri de G. Coșbuc muzica de Ionel Băjescu-Oardă (1883), *Nu m-abandona* (1906) de Augustin Bena (1880—1962), *La bădița meu la poartă*, *Duce-m-aș și tot m-aș duce* de Tiberiu Brediceanu (1877—1968), *La margine de București* (1969), versuri și muzică de Ion Vasilescu (1903—1960), *De ți-ar spune poarta ta* (1942), versuri N. Kanner, muzica Elly Roman, *Să nu spui dorul nimănui* (1942) și *Inimă de ce nu vrei să-mbătrînești* (1942) ambele de N. Kirculescu, versurile de Puiu Maximilian, *Smaranda* (1912), versuri Stan Palanca, muzica de D. Mihăilescu —Toscani (1888—1962), *Am început să-mbătrînesc* (1958), versuri de Jack Fulga, muzica Henry Mălineanu (1920), *Țara mea* (1949), versuri de Maria Banuș, *Am strîns toamnă după toamnă* (1966), versuri de H. Negrin, ambele de Aurel Giroveanu (1916), *Vioara*, textul și muzica de Mia Braia, *Poate că n-am iubit atît* (1953), versuri de E. Frunză și muzica de Mauriciu Vescan (1916) etc.

ROMANTISM (ROMANTIC). Apărut la sfîrșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX, ca un ecou al Revoluției franceze și al însuflețirii generate de aceasta, dar în același timp și al dezamăgirii produse ulterior de cursul istoriei, r. a cunoscut o reflectare contradictorie atît în artă și literatură, cît și în știință. Aceste evenimente au fost prezente și s-au manifestat în diferite forme: unii intelectuali progresiști gîndeau și visau numai spre viitor, în timp ce alții, dezamăgiți, preferau să se întoarcă spre trecut, idealizîndu-l. În domeniul muzicii s-au făcut simțite mai multe direcții, care au avut ca rezultantă o îmbogățire a expresiei, a zonei sale de percepție. Apar și se dezvoltă diferite genuri și forme, se reînnoiesc și se colorează paletele armonice, ritmice și orchestrale; se perfecționează multe instrumente și apare tendința de îmbogățire teoretică a multor discipline muzicale. Înaine de prezentarea concretă a evoluției muzicii r., să amintim de doi mari artiști, reprezentanți ai romantismului, care prin scrierile lor teoretice au avut o influență deosebită

R în epoca respectivă. Este vorba de E.T.A. Hoffmann (1776—1822) și de Robert Schumann (1810—1856). Contemporan cu Ludwig van Beethoven, E.T.A. Hoffmann a compus destule lucrări pînă la prezentarea — care i-a adus recunoașterea — operei *Undine* (1816), lucrare cu o accentuată tendință r. În *Musikalische Dichtungen und Aufsätze*, E.T.A. Hoffmann scria: „Muzica trebuie să intre pe de-a-ntregul în viață, să cuprindă fenomenele ei și, împodobind cuvînt și faptă, să vorbească despre pasiuni și acțiuni precizate". (Traducerea aparține lui Wilhelm Berger și este citată din lucrarea sa *Ghid de muzică simfonică*, vol. II.). Analizînd atitudinea estetică a lui E.T.A. Hoffmann, Wilhelm Berger scrie: „Noul preconizat nu se definește ca un stil, ci ca o atitudine spirituală, ca o stare de spirit surprinsă în devenirea ei de-a lungul deceniilor anterioare și localizată de predilecție în muzica instrumentală, care, astfel, se impune contemplării ca o artă a artelor" (*Ibid.*, pag. 11). În ceea ce privește pe Robert Schumann, este suficient să cităm un fragment din lucrarea sa *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (tot în traducerea lui Wilhelm Berger) pentru a înțelege concepția sa despre muzică: „Ar fi o artă minoră aceea care doar ar suna, și nu ar avea nici grai, nici semne pentru stări sufletești" (*Ibid.*, pag. 13). Prin varietatea tematică și a formelor în care se mulează, *liedul** cunoaște în perioada sa de înflorire o amplă diversificare. Noile tendințe urmăresc să redea, prin imagini muzicale concrete, aspecte din viață, bucuriile și tristețile, alteori creionînd mici tablouri de gen în care elementele naturii sau ale fantasticului sînt redate în bogate și sugestive expresii. Să enunțăm cîteva din lucrările de prestigiu ale genului, începînd cu cele peste 600 lieduri de Franz Schubert (1797—1828), din care ciclurile *Frumoasa morăriță* (1823), *Călătorie de iarnă* (1927), amîndouă scrise pe versurile lui W. Müller, *Cîntecul Lebedei* (1828), apoi pe Robert Schumann (1810—1856) cu ciclurile *Dragoste de poet* (1840), *Dragoste și viață de femeie* (1839), Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) cu cele opt caiete de lieduri instrumentale apărute sub denumirea de *Cîntece fără cuvinte* (1834), Johannes Brahms (1833—1897) cu cele peste 200 lieduri etc. În domeniul operei se fac apoi simțite diferite tendințe, de la tenta dramatică-eroică sau fantastică la drama psihologică, abordîndu-se subiecte mult mai puțin convenționale sau dînd precumpănire unor evenimente istorice. Ne gîndim la operele lui E.T.A. Hoffmann (1776—1822), acea deja amintită *Undine*, lucrare ce a influențat pe mulți compozitori spre însușirea principiilor estetice-muzicale romantice, la Carl Maria v. Weber (1786—1826), unul dintre pricipalii reprezentați ai r. progresist german, cu a sa operă fantastică de mare răsunt, *Freischütz* (1821), cu *Euryante* (1823) și cu *Oberon* (1826). Gioacchino Rossini (1792—1868) este unul dintre compozitorii ce au contribuit la înflorirea operei italiene din secolul XIX în diferite genuri, ca *Bărbierul din Sevilla* (1816), operă bufa, sau ca *Wilhelm Tell* (1829), operă eroică — patriotică. Richard Wagner (1813—1883) este unul dintre marii reformatori ai genului de operă, fondatorul dramei muzicale, unul dintre marii muzicieni ai lumii. Autor al multor articole de teorie estetică, Wagner introduce principiul melodiei continue în muzica de operă, ceea ce înseamnă că întregul discurs se simfonizează, și deci nu va mai fi secționat în tradiționalele numere. Simfonismul în operă se va defini prin rolul important acordat leitmotivelor*, prin care se caracterizau diferite personaje și acțiuni dramatice, ridicînd rolul orchestrei pe o treaptă superioară, necunoscută pînă la el. Dintre operele sale cităm: *Olandezul zburător* (1841), *Tannhäuser* (1842—1845), *Lohengrin* (1848), Tetralogia *Inelul Nibelungului* (1854—1874), alcătuită din operele: *Aurul Rinului* (1854),

Walkiria (1856), *Siegfried* (1871) și *Amurgul zeilor* (1874). Despre *Tristan și Isolda* (1859), Richard Wagner scria adresîndu-se către Franz Liszt, în august 1854: „N-am cunoscut adevărata fericire pe care ți-o dă dragostea; vreau să înalț acestui vis, cel mai frumos vis, cel mai frumos dintre toate, un monument în care el să-și găsească împlinirea, de la un cap la altul. Am schițat în minte *Tristan și Isolda*". Urmează operele *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* (1867), *Parsifal* (1882). Printre compozitorii de operă din această perioadă trebuie să-l notăm pe Piotr Ilici Ceaikovski (1840—1893), cu *Evgheni Oneghin* (1878), *Mazepa* (1883), *Dama de pică* (1890), pe Giuseppe Verdi (1813—1901), cu o extrem de bogată și de interesantă creație, din care cităm: *Rigoletto* (1851), *Trubadurul* (1853), *Traviata* (1853), *Otello* (1887), *Falstaff* (1892); de asemenea, pe Etienne Auber, Giacommo Meyerbeer, Vincenzo Bellini, Georges Bizet etc. Unele dintre lucrările compuse în această perioadă îmbogățesc, prin dramaturgia și măiestria artistică pe care o relevă, genul de operă. De altfel, fondul de aur din care se alcătuiește astăzi repertoriul de operă se bazează cel mai mult pe lucrările realizate în secolul XIX.

Curentului r. îi este proprie și dezvoltarea pînă la o afirmare definitiv convingătoare a principiului muzicii cu program*. Genurile muzicii programatice au cunoscut o largă diversificare în muzica instrumentală sau pentru orchestră. Hector Berlioz (1803—1869) compune *Simfonia „Fantastică"* (1830), una dintre cele mai concludente exemple de programatism. Simfonia dramatică și poemul simfonic* (acesta fiind genul-tip al muzicii cu program) găsesc în Franz Liszt un creator fecund. El a scris 13 poeme simfonice, printre care: *Tasso* (1843), după Goethe, *Preludiile* (1848) după Lamartine, *Damnațiunea lui Faust* (1854—1857) după Goethe. Piotr Ilici Ceaikovski (1840—1893), cultivînd aceeași orientare, compune uvertura-fantezie *Romeo și Julietta* (1880), *Francesca da Rimini* (1876) și simfonia programatică *Manfred* (1885); Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov (1884—1908) — *Capriciul spaniol* (1887) și suita simfonică *Șehrezada* (1888); Modest Musorgski (1839-1881) — tabloul simfonic *O noapte pe muntele pleșuv* (1867); Edward Grieg (1883—1907)— suita simfonică *Peer Gynt* (1876). În creația lui Richard Strauss (1864—1949) se disting poemele simfonice *Don Juan* (1888) și *Till Eulenspiegel* (1895), lucrări care au fost compuse sub puternica înrîurire a r. tîrziu. În muzica instrumentală de cameră apar noi forme și genuri: Robert Schumann — *Album pentru tineret*, *Carnaval*, *Kreisleriana*, Felix Mendelssohn-Bartholdy — *Cîntece fără cuvinte*; sau se potențiază cîntece de origine populară, așa cum găsim la Frédérich Chopin — *Mazurcile*, *Polonezele*, ori la Edward Grieg — *Dansurile norvegiene* etc. De asemenea, genurile simfonie*, sonată, concert instrumental vor demonstra din plin, prin Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Franz Liszt, Niccolo Paganini, Johannes Brahms, Piotr Ilici Ceaikovski, Anton Bruckner, Gustav Mahler etc. influențele r. cu potențările și limitele sale. Istoria muzicii îi consideră pe César Franck, pe Camille Saint-Saëns și pe Gabriel Fauré, dar în special pe Anton Bruckner (1825—1896) și Gustav Mahler (1860—1911) postromantici, deoarece drumul lor creator începe în a doua jumătate a secolului XIX. În aceeași categorie este inclus și Richard Strauss. Perioada r., dar în special postromantismul a dat loc la multe luări de poziție pro și contra. În primul rînd, critica s-a îndreptat împotriva supradimensionării formelor muzicale, împotriva amplei cromatizări a melodiei și armoniei etc., tendințe ce au avut repercusiuni asupra posibilității de percepere a centrilor tonali și în ultimă instanță a conținutului muzical. Iată ce spune Pablo Casals în convorbirile avute cu J. M. Corredor despre r.: „...

R apoi a venit r., acest copil frumos, tardiv, interesant, dar plăpînd, al Revoluției franceze; o să vă mirați dacă am să vă spun cît de greu îl înțelegeau pe Schumann tovarășii mei din tinerețe, ca să nu mai vorbesc de Brahms... Ei bine, ceva ce a semănat a r. cu Schumann și cu Liszt noi am cules: multă fantezie, libertate, vis, dar și puțin cam prea mult sentiment și neregularitate în timpi, prea multe arpegii și pedale..." (pag. 274). Cum fiecare nouă perioadă istorică caută să reevalueze anumite tendințe din trecut puse uneori sub semnul întrebării, pare interesantă constatarea că după cel de al doilea război mondial, cam în jurul anilor 1950, în Europa și America se cîntă din ce în ce mai mult Anton Bruckner și Gustav Mahler. Cum audițiile muzicale sînt în general factorul principal și esențial ce favorizează luări de poziții asupra unor dispute teoretice și estetice, sînt de așteptat eventuale noi concluzii atît în legătură cu creațiile acestor doi mari simfoniști, cît și în ceea ce privește întregul tezaur al muzicii romantice.

BIBI. Berger, Wilhelm Georg. *Muzica simfonică romantică* (1830—1890) vol II, Editura muzicală, București, 1972; Brumaru Ada. *Romantismul în muzica* Editura muzicală, București 1962; Einstein, A. *Music in the Romantic Era* (N.Y. 1947); Sollertinski, I. I. *Despre muzică și muzicieni*; *Romantismul, estetica sa generală și muzicală*. Editura muzicală, București 1963. pag. 79.

RONDO. Una dintre formele muzicale care definește totodată și un gen muzical, formă ce cunoaște o largă răspîndire atît în muzica populară (de unde-și are originea), cît și în muzica cultă ,este r. Predilecția compozitorilor de a folosi forma de r., mai ales ca final într-o lucrare ciclică, ca de exemplu în simfonie*, sonată*, concert*, cvartet* etc., se datorează caracterului acestei forme, de cele mai multe ori apropiate conținutului vioi, luminos, de bună dispoziție al cîntecelor și dansurilor populare. Uneori se citează fragmente din creația muzicală populară, aceste citate fiind apoi prelucrate și integrate în ambianța și dramaturgia muzicii celorlalte mișcări. Iată considerentele ce au determinat și mai determină pe compozitori să folosească în lucrările lor vocale și instrumental-orchestrale forma de r. Bineînțeles că în decursul a zeci de ani au apărut variante multiple, fapt ce a dus la diversificarea diferitelor structuri ale r. atît pe planul conținutului, cît și mai ales pe planul formei. Dar înainte de a trece la prezentarea acestor tipuri diferite, să fixăm momentele din istoria muzicii care au dus la cristalizarea r. Astfel, documentele consemnează prezența formei de r. sub diferite variante în muzica populară din Apusul Europei. În mod special, teoreticienii și istoricii se referă la concluziile deduse din existența unor cîntece și dansuri populare franceze, întrucît din Franța provine denumirea de r. și tot aici, în Franța, s-au făcut primele integrări ale acestei forme în muzica cultă. Încă din secolele XIII—XIV existau dansuri populare ce se dansau în cerc, denumite *rota* (roata); de la acest cuvînt derivă și denumirea jocului — *rondeau* (rondo). Ca și în dansuri, existau și cîntece unde se evidenția în permanență o alternanță între ceea ce cîntau soliștii și ansamblul general, atît doar că, în acest caz, părțile solistice erau mereu variate și alternau cu ansamblul care intervenea repetînd o singură melodie. Cu timpul, partea solistică a căpătat denumirea de *cuplet**, iar acea a ansamblului de *refren**. Alternanța de cuplete și refrene a devenit specifică pentru forma de r., ea putînd fi găsită și în alte cîntece populare franceze și italiene; de aici au preluat muzicienii din perioada preclasică denumirea și elementele de structură ce au dus la cristalizarea unei forme denumite apoi r. preclasic, r. popular sau r. lui Couperin (după numele

compozitorului François Couperin) 1668—1733), care a folosit mult tipul acesta de r.).

R. *preclasic.* Compozitorii secolelor XVII—XVIII, François Couperin, Jean Philippe Rameau, Johann Sebastian Bach etc., au adaptat necesităţilor de expresie specifice perioadei preclasice (baroc*) un tip de structură, o variantă de **r.** conţinînd următoarele caracteristici: **a)** *O formă de structură fixă* în care alternanţa de cuplete-refrene (schema propriu-zisă) poate varia, amploarea ei fiind în funcţie de ceea ce urmăreşte compozitorul să exprime. În *Sonata nr.6, în mi major pentru vioară solo* de Johann Sebastian Bach, partea II, *Gavotte en rondeau*, refrenul apare de cinci ori, intercalînd patru cuplete. În schimb, în *Pieces de clavecin, ordre 18*, de François Couperin, observăm prezentarea refrenului de patru ori, iar a cupletului de trei ori, **b)** Un **r.** în care tematica cupletelor este dedusă în principiu din refren, exemple putînd fi observate în lucrările citate mai sus. **c)** Fiecare cuplet este compus într-o altă tonalitate*, fapt ce duce la desemnarea lor — în studiul formelor muzicale — printr-o altă literă (B, C, D, E) etc. În acest context, schema **r.** din piesele pentru clavecin de François Couperin este:

A	**B**	**A**	**C**	**A**	**D**	**A**
Fa	**Do**	**Fa**	**re-Do**	**Fa**	**Fa**	**Fa**

R. preclasic ne dă posibilitatea să adăugăm că uneori ultimul cuplet poate apărea în tonalitatea iniţială a refrenului (mutaţia respectivă), neexcluzînd obligaţia de a fi notat printr-o literă nouă. La rîndul ei, schema **r.** din *Sonata* mai sus amintită de Johann Sebastiah Bach este următoarea:

A	**B**	**A**	**C**	**A**	**D**	**A**	**E**	**A**
Mi	**do diez**	**Mi**	**Si**	**Mi**	**fa diez**	**Mi**	**sol diez**	**Mi**

Cu cît cupletul este situat mai aproape de sfîrşitul lucrării, cu atît mai amplă este şi dimensiunea sa. În schema de mai sus, primul cuplet este alcătuit din opt măsuri, iar al patrulea din douăzeci, numărul de măsuri în plus fiind rezultatul amplificării tematice. **d)** În **r.** preclasic refrenul şi cupletele au o formă monopartită*, adică au ca structură o perioadă*. Este bine de ştiut, totodată, că în **r.** preclasic punţile* lipsesc, funcţiile lor fiind îndeplinite de lărgirile tematice ale cupletelor. Coda, ca element de încheiere specific altor forme, nu constituie o regulă pentru **r.** popular.

R. *clasic şi variantele sale.* Faţă de mutaţiile şi înnoirile pe care le aduce perioada clasică, **r.** popular a trebuit să sufere substanţiale modificări. Să amintim că în perioada clasică începe să predomine gîndirea şi stilul muzical omofon, avînd drept consecinţă — printre altele — apariţia formei şi genului de sonată*, a sonatei bitematice, a simfoniei*, a concertului instrumental*, al liedului* etc. Astfel devine evidentă pentru compozitori imposibilitatea de a se continua folosirea formei de **r.** popular ca final al unei simfonii sau al unui concert. După cum se ştie, perioada clasică pune pe prim plan folosirea unei idei tematice pregnante, care permite ample şi profunde dezvoltări; cu alte cuvinte, se ajunge la simfonizarea discursului muzical. O formă de sonată — structură specifică pentru prima parte a unui concert instrumental — poate fi realizată din două teme. O formă de lied — partea II a concertului — poate fi de asemenea structurată din 2—3 teme. Dacă aceste două mişcări ar fi urmate de un **r.** popular, formă în care temele — cu diferite profile — nu sînt dezvoltate, ci doar lărgite în cadrul structurii monopartite, atunci s-ar crea un *dezechilibru stilistic* între primele mişcări şi ultima mişcare.

R Pentru evitarea contradicției stilistice, muzicienii au trecut la transformarea r. popular, adaptîndu-l noilor condiții. Conturarea r. clasic a mai fost influențată și de transformarea *formei tripentapartite* în r. Pornindu-se de la schema de bază:

A	B	A	B	A
Do	Sol	Do	Sol	Do

s-a făcut doar o mutație tonală, și anume, prezentarea celui de al doilea B într-o altă tonalitate, pentru ca forma să devină:

A	B	A	C	A
Do	Sol	Do	Fa	Do

una dintre variantele de r. clasic. Un exemplu de r. A B A C A în care B și C au aceleași idei tematice, dar sînt expuse în alte tonalități, îl constituie finalul din *Concertul pentru vioară și orchestră* de Piotr Ilici Ceaikovski (B apare în *la major*, iar C în *sol major*.) Din practica muzicală a compozitorilor aparținînd școlii clasice vieneze — Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven — desprindem noile caracteristici pe care le capătă r. începînd din a doua jumătate a secolului XVIII. Desigur multe încercări de reînnoire s-au făcut tot timpul, și anume am remarca în mod special unele r. foarte interesante compuse de Philipp Emanuel Bach (1714—1788.). **R.** *clasic* (sau măiestrit, cum i se mai spune, datorită schimbărilor aduse de compozitori r. de origine populară) are următoarele caracteristici: a) *Două structuri fixe*, una cuprinzînd două cuplete și a doua trei cuplete. Aceste variante pot fi astfel notate:

1)	A	B	A	C	A		
	Do	Sol	Do	Fa	Do		
2)	A	B	A	C	A	B	A
	Do	Sol	Do	Fa	Do	Sol	Do

b) Din punct de vedere tematic, cupletele nu mai derivă din refren, ci au o personalitate proprie. Este adevărat că între A și C există un contrast tematic mult mai evident decît între A și B. c.) Ca și la r. popular, fiecare cuplet apare într-o altă tonalitate, dar acum se precizează zonele în care ele se afirmă: B apare întotdeauna în zona tonală a dominantei, iar C în zona tonală a subdominantei. (Mai sînt posibile și alte corelații, ca de exemplu: B să apară la relativa minoră, dacă tonalitatea de bază este majoră. În aceeași situație se poate aduce relativa minoră și în C. Dacă tonalitatea de bază este minoră — presupunem *do minor* — se poate aduce în C și treapta VI, adică *la bemol major*.) d) În ceea ce privește structura propriu-zisă a refrenelor și a cupletelor, trebuie spus că aici s-a realizat o substanțială modificare: arhitectura fiecărei secțiuni poate fi mono-, bi- tri- sau tripentapartită. Uneori în C apare și o formă de rondino (un r. miniatural). Mai puțin se folosește forma tripartită compusă, pentru a nu da o amploare prea mare refrenului sau cupletelor. Noua structurare — în comparație cu r. popular, unde predomina forma monopartită — favorizează realizarea unor dezvoltări tematice, a simfonizării ideilor muzicale. Mai trebuie spus că refrenul nu trebuie să-și mențină tot timpul aceeași formă, fiecare reluare putînd aduce o modificare a structurii inițiale. Acest principiu îl găsim în *Sonata pentru pian op.7 în mi bemol major* — partea IV — de Ludwig van Beethoven, în finalul *Concertului pentru vioară și orchestră* de Aram Haciaturian etc. Introducerile,

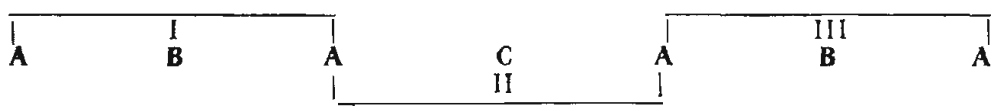
punţile, încheierile (Coda) apar frecvent în r. clasic. Pentru a se exemplifica cele două variante de r. clasic, este recomandabil să se analizeze cea de a treia mişcare din *Sonata pentru pian în do major KV 545* de Wolfgang Amadeus Mozart, a cărei schemă este:

A	B *punte*	A	C *punte*	A	Coda
Do	Sol	Do	la	Do	

Aici reamintim şi forma ultimei mişcări din *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Piotr Ilici Ceaikovski, unde B şi C au acelaşi conţinut tematic, dar diferă tonalităţile:

A	*punte*	B	A	C	A	Codă
Re		La	Re	Sol	Re	
formă tripartită		grup alcătuit dintr-o temă în la major şi a doua în fa diez minor	formă deschisă cu o importantă amplificare tematică	grup alcătuit dintr-o temă în sol major şi a doua în mi minor	formă tripartită	

În ceea ce priveşte r. clasic cu trei episoade, avem de precizat că al doilea B (al treilea episod) poate apărea în aceeaşi tonalitate ca şi prima oară, sau la omonima minoră. Sînt şi cazuri — mai rare — cînd readucerea B-ului se face pe o treaptă învecinată; nu se permite însă readucerea acestuia în tonalitatea iniţială a A-ului, întrucît r. clasic s-ar transforma astfel într-un r. — sonată. Privit sub aspect teoretic pur, r. cu trei episoade poate fi comparat cu o structură concentrată, „stretto", a trei forme tripartite:



O interesantă îmbinare între r. clasic cu trei episoade şi r.-sonată, datorită dezvoltării C-ului, găsim în finalul din *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Aram Haciaturian. În cele ce urmează prezentăm o excepţie de la regulile clasice ale formei. Este vorba de finalul *Simfoniei* de Ion Dumitrescu, ce are următoarea fizionomie:

A	B	A	C	B	A
Re	La	Re	Mi bemol	La	Re

După cum se observă, lipseşte a treia prezentare a refrenului, trecerea spre expunerea celui de al doilea B făcîndu-se imediat după C. Este adevărat că la sfîrşitul C-ului apar unele suprapuneri ale unor motive provenite din A şi B, dar ele fac parte din transformările tematice prezente în cadrul celui de al doilea episod.

R.-*sonată*. Din îmbinarea principiilor specifice formei de sonată* cu acele ale r. s-a cristalizat forma de r.-sonată. De la sonată s-a preluat împărţirea formei în trei diviziuni: expoziţie, dezvoltare, repriză; readucerea episodului B (pentru a doua oară) cînd apare *în tonalitatea iniţială a refrenului*, apoi existenţa punţilor, a concluziilor şi a codei (deşi aceste trei elemnete nu sînt obligatorii). De la r. s-a preluat în primul rînd alternanţa refren — — cuplet (refren — episod), schema cu trei episoade, unde contrastul tematic dinamic între A şi C este evident, planurile tonale ale episoadelor, ca şi caracterul vioi, luminos, de bună dispoziţie. Unii muzicieni folosesc noţiunea

R de sonată-**r.** în cazurile în care conținutul emoțional este mai interiorizat, mai dramatic, sau mult mai îndepărtat de caracterul cîntecelor și dansurilor populare, specifice majorității pieselor scrise în formă de **r.** Dintre structurile întîlnite des în forma de **r.**-sonată, o frecvență deosebită o au trei variante.

1. Prima variantă poate fi prezentată grafic în felul următor:

A	B	A	C	A	B	A
Do	Sol	Do	Fa	Do	Do	Do

Deși majoritatea finalurilor din sonatele și concertele pentru pian, vioară etc. de Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven au această structură, unii muzicieni nu recunosc apartenența ei la forma de **r.**-sonată, pe motivul că dezvoltarea nu apare ca o diviziune proprie, în locul dezvoltării situîndu-se episodul C. De altfel, în literatura muzicală se întîlnesc numeroase exemple de lucrări scrise în forma de *sonată fără dezvoltare*. Or, din moment ce acest factor — sonată fără dezvoltare — nu poate fi ignorat, și tipul respectiv de **r.**-sonată trebuie recunoscut (de altfel, el există indiferent dacă vreun teoretician dorește sau nu acest lucru). *Concertul pentru vioară și orchestră* de Ludwig van Beethoven ne relevă în partea III — Finalul — următoarea formă:

A		B	A		C	
Re	*concluzie*	La	Re	*punte*	Sol	*punte*
tema - monopartită reluată de trei ori		grup alcatuit din două idei muzicale	tema reluată de două ori		formă bipartită cu mică repriză îmbinată cu elemente variaționale	

A		B		A	Coda
Re	*concluzie*	Re			Re
tema prezentată de trei ori		grup alcătuit din două idei muzicale	pregătirea cadenței instrumentale	temă adusă întîi în la bemol major și apoi variată în re major cu caracter conclusiv	

Iată o amplă formă de **r.**-sonată, unde nu există o dezvoltare de sine stătătoare, dar temele sînt amplificate, simfonizate înlăuntrul fiecărei secțiuni. În plus, readucerea B-ului se face în tonalitatea de bază a refrenului. Am mai cita ca exemple: *Sonata pentru pian KV 309* — partea III — de Wolfgang Amadeus Mozart, *Toccata pentru pian* de Zeno Vancea, partea III din *Sonata pentru flaut și pian* de Tudor Ciortea, *Rondo a capriccio* de Radu Paladi. În *Sonata pentru pian în si bemol major KV 281* de Wolfgang Amadeus Mozart, principiile acestei forme se găsesc îmbinate cu unele reminiscențe din vechea structură a **r.** popular. Schema apare astfel:

A	B	A	C	A	D	A	B	A
Si bemol	Fa	Si bemol	Sol	Si bemol	Mi bemol	Si bemol	Si bemol	Si bemol

Ultima secțiune A îndeplinește o dublă funcție, una de revenire a refrenului după B, și a doua de Codă*. Ceea ce surprinde este aducerea unui nou episod,

în *Mi bemol major*, drept care l-am notat cu litera D. În rest, schema este specifică primei variante de r-sonată.

2. Arhitectura celei de a doua forme poate fi prezentată grafic în felul următor:

I			II	III			
A	B	A	dezvoltare	A	B	A	codă
Do	Sol	Do		Do	Do	Do	

Se va observa aici că la diviziunea a doua — dezvoltare — n-am trecut nici o tonalitate, întrucît aici apare de regulă o instabilitate tonală.

3. A treia variantă îmbină caracteristici din primele două forme:

A	B	A	C dezvoltare	A	B	A	Codă
Do	Sol	Do	Fa	Do	Do	Do	Do

Schema a doua poate fi întîlnită în *Concertul Nr. 5 pentru pian și orchestră* de Ludwig van Beethoven, în *Concertul pentru pian și orchestră op. 20* de Aleksandr Skriabin, iar a treia, în *Concertul pentru trompetă și orchestră* de Joseph Haydn, *Concertul Nr. 3 pentru pian și orchestră* de Ludwig van Beethoven etc. În ceea ce privește planul tonal specific formei de r.-sonată, vrem să arătăm că de la apariția ei (în școala clasică vieneză) s-a pus accentul pe evitarea unei posibile monotonii tonale în cadrul reprizei; aici cele trei secțiuni — A B A, plus Coda — trebuie să fie prezentate într-o singură tonalitate (tonalitatea refrenului). Drumul de modificare a planului tonal a fost conceput și realizat de Ludwig van Beethoven, care îl colorează prin aducerea ultimului A într-o tonalitate diferită, și numai spre sfîrșit revine la tonalitatea de bază; sau — cu un alt procedeu — începe ultima secțiune în tonalitatea inițială și pe parcurs modulează, pentru a reveni spre sfîrșit sau în Codă tot la tonalitatea de bază. În schema r.-sonată din *Concertul de vioară și orchestră* — prezentat anterior — se poate observa cum în ultimul A refrenul apare mai întîi în *la bemol major* și apoi revine la tonalitatea de bază, *re major*. În *Sonata pentru pian op. 7*, refrenul are o formă bipartită cu mică repriză. În ultima expunere, mica repriză se aduce în *mi major*, în loc de *mi bemol major* (tonalitatea de bază), și doar la sfîrșitul ei Ludwig van Beethoven readuce tonalitatea *mi bemol major*. Exemple variate pot fi întîlnite în *Concertele nr. 3* și *5 pentru pian* de același autor. În *Concertul nr. 5*, ultimul A din final (p. III) este adus mai întîi în *la bemol major*, și după aceea în tonalitatea de bază, *mi bemol major*. Trebuie să arătăm că și în forma de r.-sonată există destule excepții. Să amintim de finalul celei de a *VI-a Simfonii* de Serghei Prokofiev, unde schema este lipsită de refrenul ce urmează dezvoltării:

A	B	A	dezvoltare	B	A	Coda

George Enescu îmbogățește forma de r.-sonată în primul rînd prin aducerea C-ului în repriză, în tonalitatea de bază a refrenului, și nu prin reexpunerea B-ului, așa cum procedează majoritatea compozitorilor. Mutația pe care o face George Enescu se datorează expresivității deosebite a C-ului, plasticității ideilor muzicale ce se completează, în repriză, una pe cealaltă. De asemenea, pe parcurs se poate observa prezentarea refrenului pe o treaptă vecină, și nu în tonalitatea inițială. Aceste două elemente noi, determinate de gîndirea simfonică a autorului, pot fi observate în partea III a *Sonatei pentru pian și vioară în caracter popular românesc* și în ultima parte din *Sonata III*

R *pentru pian*. Să remarcăm că în finalul *Sonatei a II-a pentru violoncel şi pian* — partea IV — George Enescu structurează o formă deosebit de interesantă:

I				II	III		
A	B	A	*runte*	C *concluzie Dezvoltare*	A	C	C
Do		Do		mi	Do	la	fa diez
la	la					La mi	Do

O îmbinare a unor motive tematice în Do	Coda la Do

Excepţiile de la forma de r. ar fi insuficiente dacă nu am remarca şi o încercare a lui Robert Schumann de a apropia structura scherzo*-ului de r. Astfel, în partea III din prima sa *Simfonie în si bemol major op.38*, realizează un *scherzo cu două triouri*, în care se observă apropierea de r.-sonată prin aducerea celui de al doilea trio în tonalitatea iniţială. Schema scherzoului-r. arată astfel:

A	B	A	C	A
Si bemol	Trio I Re	Si bemol	Trio II Si bemol	Si bemol

Richard Strauss îmbină, în poemul simfonic *Till Eulenspiegel*, elemente variaţionale cu forma de r.. consecinţa acestei gîndiri muzicale avînd drept rezultat evidenţierea unei expresii concise într-o formă clară şi unică în felul ei. Pentru a nu da impresia că îmbinarea r. cu diferite forme muzicale a început doar din perioada clasică, cităm un ingenios exemplu care apare în *Suita VIII, în si minor* de François Couperin (1688—1733). Aici autorul îmbină forma de r. cu variaţiuni polifone în cele opt secţiuni ale mişcării.

Vom trata acum o ultimă problemă în legătură cu r. Am notat la începutul articolului că r. este în acelaşi timp şi formă şi gen. Continuăm prin a preciza că r. presupune o unitate perfectă între gen şi formă, datorită atît originii sale populare, cît şi evoluţiei sale în decursul a sute de ani. Sublinierea este absolut necesară, întrucît există exemple muzicale în care constatăm prezenţa schemei, dar conţinutul aparţine altui gen. Două exemple vor fi edificatoare: a) Partea II — Adagio — din *Sonata pentru pian op.2, nr.3* de Ludwig van Beethoven are următoarea schemă:

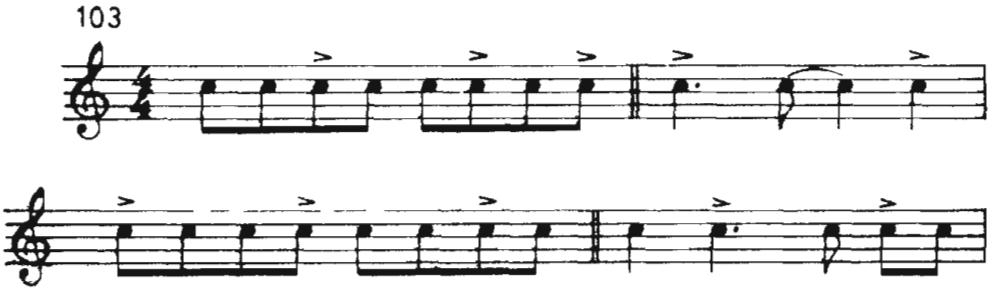
A	B	A	C	A
Mi	mi	Mi	Do	Mi

La o primă vedere, schema este o exprimare a substanţei muzicale. Respectiva mişcare este însă *lied* instrumental, redat într-o schemă de r., şi în nici un caz nu se poate vorbi de o formă de r. întrucît lipseşte unitatea dintre gen şi formă. b) Partea II din *Concertul pentru violoncel şi orchestră* de J. Haydn este de asemenea un lied instrumental* cu aceeaşi structură de r: A B A C A. Şi în acest caz am greşi profund dacă, influenţaţi de schemă, am considera mişcarea r. în loc de lied*. În asemnea cazuri, cînd o parte lentă are o structură de r., se caracterizează mişcarea drept lied (ca gen) redată într-o schemă de r. Iată pe scurt cauzele ce duc la afirmarea tezei noastre iniţiale, că r. presupune o unitate indestructibilă între gen şi formă.

RUMBA. Dans ce are multe elemente comune cu unele ritmuri africane, cu dansuri de origine mexicană şi spaniolă, dar care s-a cristalizat în Cuba.

Tempoul potrivit — uneori — și mai mișcat, măsura de $\frac{4}{2}$, $\frac{2}{4}$, ₵ și, în mod special, lucru ce trebuie subliniat, accentele metrice cît și prezența unor sincope în ritm dau dansului mobilitate, ceea ce îi conferă un caracter deosebit de atractiv. Iată cîteva variante ritmice:

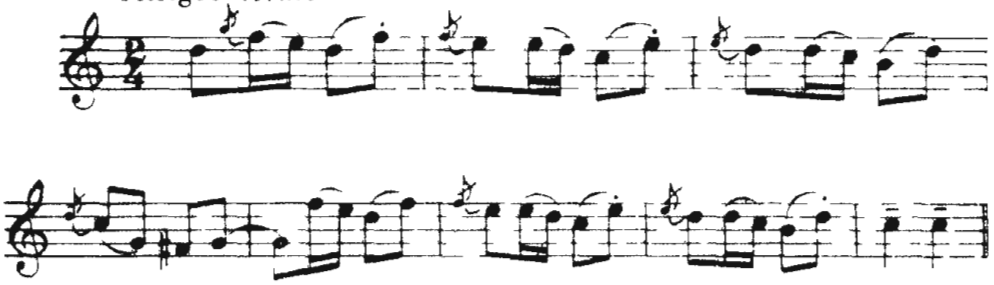
103



R. este acompaniată foarte frecvent de instrumentele de percuție specifice zonei sud-americane: maracas, cloves etc. Pe plan istoric, precizăm că în jurul anului 1920 dansul a cunoscut o răspîndire în Europa și America de Nord, fiind preluat și interpretat apoi de multe formații de jazz. Din îmbinarea **r.** cu alte ritmuri, au apărut: carioca, mambo, twist, bossa-nova etc., toate genurile muzicii ușoare.

RUSASCA. Dans vechi din Moldova — în special din regiunea Suceava — care se joacă în perechi. Tempoul mișcat (*Allegro vivace*) în măsura $\frac{2}{4}$ prezintă aproape permanent formule ritmice caracteristice, acestea îmbinate cu cîte o sincopă etc. Iată aici prima perioadă dintr-o **r.** de la Cîmpulung, tipărită la pag. 42 din lucrarea *125 Melodii de jocuri din Moldova* de C.Gh. Prichici:

104 Allegro vivace



R. are diferite variante de mișcare coregrafică; perechile se despart, băieții se așază în coloană, iar fetele se rotesc în cercuri mici.

S

SALTARELA (de la ital. *saltare* = a sări, figură caracteristică dansului). În tabulaturile pentru lăută (luth) din secolul XVI se observă alăturarea a două dansuri, unul rar, în măsură binară, *pavana**, și altul mișcat, în măsură ternară, denumit *gagliarda**. Uneori, în locul *gagliardei*, apare un dans asemănător ca dinamică și expresie, denumit s. Dans de perechi, de origine populară italiană, dar și spaniolă, scris în măsurile de $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ · $\frac{6}{8}$, și prezentat într-un tempo mișcat, s. este cunoscut încă din secolul XIV. Uneori bărbații cîntau la chitară, iar femeile la tamburină. În secolul XV, apar unele elemente de caracter, care au conferit dansului atît culoare, cît și varietate ritmică. Astfel, în Nachtanz dansul apare întîi în măsură binară, apoi într-o măsură ternară — fără modificări melodice —, după care s. devine binară. În secolul XVI, prin fuziunea cu *pavana** (*pavana-gagliarda* sau *pavana-saltarella*) se creează embrionul muzical care va duce la formarea și dezvoltarea *Suitei preclasice*. În ultima parte a *Simfoniei IV*, „*Italiana*", Felix Mendelssohn-Bartholdy prelucrează acest dans.

SAMBA. Din îmbinarea unor elemente folclorice de dans aparținînd, Africii, Spaniei și Americii Latine a apărut, după primul război mondial, s. Prin jurul anului 1950, datorită pregnanței liniilor melodice-ritmice, a mișcărilor de dans ce-i sînt specifice, s., scrisă în măsura de $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{4}$, devine un dans modern ce se va bucura de o răspîndire citadină mondială. Se cunosc diferite variante de s. (braziliană, argentiniană, congoleză, chiliană), diferențiate fie prin prezența elementelor de culoare, determinate de bogăția instrumentelor de percuție specifice Americii de Sud, fie de frecventa instabilitate pe care o prezintă accentele metrice, ca și tempoul, mai potrivit sau mișcat.

SANCTUS (lat. = sfînt). Aclamație solemnă provenită din vechile cîntari ebraice. În *missa** (messa) catolică, gen muzical alcătuit din „cîntările comune" ce se cîntă în fiecare duminică și constînd din cinci părți, **S.** este secțiunea a patra, între *Credo** și *Agnus Dei**. În cadrul recviemurilor (exemplul cel mai elocvent îi aparține lui Wolfgang Amadeus Mozart), **S.** este partea a 10-a, între *Hostias* (9) și *Benedictus* (11). Textul latin este următorul: *Sanctus*,

sanctus, sanctus Dominus, Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli, et terra gloria tua, Osanna incelsis.

SARABANDA (*Zarabanda*). Dans vechi spaniol și provenit — după cum se pare — din Mexic. **S.** are o origine incertă, dar majoritatea istoricilor confirmă filierea ibero-americană (în Guatemala există un fluier denumit zaraband). Acest dans a trecut printr-o interesantă metamorfoză. În evul mediu, și mai tîrziu, era cîntat și dansat de către femei într-un tempo vioi. Acestea se acompaniau în timpul dansului cu castaniete. Considerată obscenă de către inchiziția spaniolă, s. este interzisă. Datorită unor împrejurări ce nu se cunosc suficient, s. apare la Curtea franceză, își schimbă caracterul, și devine un dans solemn de perechi care se desfășura într-un tempo rar. În secolele XV-XVI, s. se cînta de obicei la începutul unor comedii muzicale. Din secolul XVII este dansată la Curte, uneori în manieră de *menuet**, fapt care influențează definirea ulterioarei sale linii coregrafice și muzicale. La sfîrșitul secolului XVII și la începutul secolului XVIII, s. este introdusă în *Suita instrumentală**. Dar în condițiile în care nu există o tipologie distinctă care să statueze un tip clasic de suită, s. nu avea un loc anume. Cel care a stabilit structura precisă a s. a fost Johann Sebastian Bach, el fixîndu-i locul III, după *allemandă**, *courantà** și înainte de *gigue**. Dacă *suita** era alcătuită din mai multe mișcări, atunci dansurile se introduceau între s. și gigue. În această situație, s. se prezintă în măsură ternară $\left(\frac{3}{4}, \frac{3}{2}\right)$ și într-un tempo rar: *andante sostenuto*, *andante* și chiar *lento*. Uneori există o formulă ritmică specifică, fără a exclude posibilitatea altor ritmuri derivate din acel semnalat mai sus (vezi ex. 93). **S.** creează acea atmosferă solemnă și gravă prin factura acordică mai susținută care îi este proprie, în timp ce linia melodică prezintă unele ornamente (grupete, mordente, apogiaturi) specifice muzicii franceze din respectiva perioadă. Nu de puține ori, perioadele sînt alcătuite din cîte opt măsuri și, în comparație cu alte dansuri din suită, ele nu sînt întotdeauna desfășurate, ci se împart în două fraze. Există totuși și perioade desfășurate. Forma s. nu este fixă. Ea poate fi tripartită (A B A — vezi **S.** din *Suita franceză nr. 2 pentru pian* de Johann Sebastian Bach), mai rar bipartită, dar de cele mai multe ori o formă intitulată: bipartită cu tendință spre forma tripartită. Într-o formă tripartită concludentă — A B A — ultima literă indică *reapariția primei teme în tonalitatea inițială*. În unele s., după secțiunile A și B, prima temă reapare (uneori numai fragmente din ea) nu în tonalitatea de bază, ci pe o treaptă a tonalității B-ului. Din această cauză, se consideră structura respectivă bipartită (întrucît există doar două centre tonale bine determinate — A și B), dar cu tendință spre forma tripartită, prin reducerea temei din A. Dacă această reapariție a temei A coincide cu tonalitatea de bază (a A-ului), atunci forma devine fără nici o rezervă tripartită. Exemple pot fi citate în *Suita I, a III-a, a VI-a franceză pentru claveci* de Johann Sebastian Bach.

SCHERZO (ital. = glumă). Piesă muzicală cu un caracter capricios, definind o atmosferă antrenantă, printr-un ritm și o culoare armonică strălucitoare. Cunoscut încă din secolul XVI ca piesă vocală, el devine, un secol mai tîrziu, un gen specific muzicii instrumentale, relevînd un conținut emoțional în care vitalitatea, gluma și buna dispoziție apar pe prim plan. Deși meritul principal în lărgirea și dezvoltarea conținutului și al formei îi revine lui Ludwig van Beethoven, trebuie să amintim că în forma sa mai simplă

S a fost introdus de Johann Sebastian Bach în *Partita III, în la minor, pentru pian*, de Joseph Haydn în *Cvartetele op. 33* (Nr. 2-6), etc. Dar însuşi Ludwig van Beethoven a folosit s. în diferite lucrări pentru pian (de exemplu partea a treia din *Sonata op. 2 nr. 3, în do major*, dedicată lui Joseph Haydn) într-o manieră apropiată formei menuetului, adică în măsura de $\binom{3}{4}$, într-o formă tripartită compusă, în care B este un Trio*, după care urmează *scherzo da capo*. Pentru a se înţelege mai bine rolul lui Beethoven în dezvoltarea şi implicit în simfonizarea s., amintim că în perioada de cristalizare a simfoniei, în cadrul şcolii de la Mannheim, Johann Stamitz a fost acela care a introdus în genul respectiv menuetul. Joseph Haydn a preluat această idee, imprimînd menuetului o mişcare mai vie. Pînă la apariţia celei de a doua simfonii de Ludwig van Beethoven, toţi compozitorii — inclusiv Wolfgang Amadeus Mozart — compuneau pentru partea II sau III a unei sonate sau simfonii un menuet. Devenise o regulă atît de fixă, încît apariţia la 1802 a celei de a doua *Simfonii, în re major, op. 36*, cu partea III s. în loc de menuet, a constituit un moment de cotitură. Este adevărat că Beethoven a mai revenit şi a continuat să scrie menuete pentru simfoniile sale (*Simfoniile* IV şi *VIII*), dar drumul era deschis, şi „dispariţia" menuetului din simfonie a devenit curînd o realitate. O comparaţie între menuet şi s. ne demonstrează că atenţia acordată de muzicieni s. se justifică pe deplin. În primul rînd, menuetul nu putea reda decît nuanţe emoţionale determinate de conţinutul său melodios, curgător, galant. S., în schimb, şi-a lărgit diapazonul sferei sale emoţionale de la glumă şi de la voie bună pînă la învolburate şi agitate expresii dramatice (a se vedea printre altele S. din *Simfonia X* de Dmitri Şostakovici). Menuetul se scria numai în măsura de $\frac{3}{4}$, cu o formă şi structură specifice: tripartită compusă, B fiind un trio, după care se relua prima secţiune. În s. au fost preluate aceste caracteristici, dar ele au fost îmbogăţite prin faptul că măsura de $\frac{3}{4}$ nu mai este obligatorie (există s. scrise în $\frac{2}{2}$, $\frac{6}{8}$ etc.), iar forma, de asemenea, nu mai trebuie să fie neapărat tripartită compusă, ci poate fi şi rondo*. Mai mult, Ludwig van Beethoven aduce în *Simfonia IX* o formă cu totul originală prin faptul că diviziunile extreme ale formei tripartite compuse (A B A) au, ca structură, *o formă de sonată*... Ca şi menuetul, s. aduce ca parte mediană, pentru contrast, *trioul*, dar acest lucru nu este obligatoriu. Robert Schumann a încercat să aducă elemente noi în s. (*Simfoniile I* şi *II*), introducînd *două triouri*, pentru a apropia forma s. de un rondo. Mulţi compozitori au realizat s. ca piese instrumentale sau orchestrale de sine stătătoare sau în cadrul unor lucrări mai complexe. Să cităm doar partea III din *Simfonia VI* de Piotr Ilici Ceaikovski, unde s. se îmbină cu elemente de marş, episodul *Allegro* din partea V a *Simfoniei „Fantastica"* de Hector Berlioz, cele patru scherzouri pentru pian de Frédéric Chopin, poemul simfonic *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas, care este un amplu s., partea III — *Presto* — din *Simfonia op. 17, în Do major* de Mihail Jora, *Scherzo* pentru orchestră (1912) de Dimitrie Cuclin, partea II *Allegro scherzando* din *Suita a III-a pentru orchestră* de Ion Dumitrescu etc. În practica muzicală întîlnim termenul de *Scherzando* care se referă la modul vesel, jucăuş, glumind, în care trebuie cîntată o piesă muzicală. De asemenea, se foloseşte şi denumirea *scherzino*, ceea ce defineşte o lucrare de mai mică proporţie, aşa cum a realizat George Enescu în anul 1909, compunînd *Scherzino* pentru vioară, violă, violoncel, contrabas şi pian.

SECCO. Termen folosit pentru a indica modul de a cînta sacadat, sec. În același timp, termenul apare în cadrul tehnicii recitativelor vocale din muzica preclasică și clasică, și presupune din partea orchestrei sau a clavecinului cîntarea sacadată a unor acorduri în vreme ce solistul interpretează linia melodică ce i-a fost încredințată.

SECVENȚĂ (lat., *sequentia* = succesiune). 1. Tehnică de compoziție constînd din prezentarea unui motiv — sau a unui fragment muzical mai amplu — pe o altă treaptă decît cea inițială (ascendentă sau descendentă). În cazul în care s. repetă desenul melodic inițial pe o treaptă a aceleiași tonalități, ea poartă denumirea de s. tonală, iar dacă această repetare duce la schimbarea centrului tonal, poartă denumirea de s. modulatorie. De asemenea, există s. stricte, cînd repetarea pe o altă treaptă nu modifică în nici un fel intervalele din motivul de bază; dar dacă acest lucru se întîmplă, s. se numește liberă. S. este o tehnică prezentă atît în muzica omofonă, cît și în cea polifonă. În practica muzicală se găsesc s. în liniile melodice, armonice, contrapunctice, ca și în diferitele stiluri și genuri muzicale populare din vechi timpuri pînă în zilele noastre. 2. Faptul că în secolul IX apăreau în cadrul coralelor gregoriene aclamații (jubilații) pe cuvîntul *alleluia** a constituit punctul de plecare al dezvoltării muzicii religioase și apoi a celei laice, în sensul travaliului tematic. Pe anumite melodii tipice de *alleluia** au început să fie adăugate texte noi, apoi procesul a fost invers, în sensul că s-au compus melodii pe texte devenite cunoscute. Ca exemple am cita secvențele compozitorilor din secolul X: Notker (822—912), Labeo (949 sau 950—1022), Toutilo (m. la 915) etc. Subtextul nou facilita memorarea diferitelor ornamente existente în linia melodică și a dus spre o fixare metro-ritmică a liniei melodice. S. va pătrunde ca imn în cadrul cîntului gregorian, influențînd astfel și asimilarea elementelor populare în muzica religioasă. S. ca un gen vocal de sine stătător cunoaște o apreciere tot mai mare din partea ascultătorilor, fiind mai puțin propriu ambianței canonice, datorită și caracterului ei tot mai legat de viața de zi cu zi. Iată pentru ce în a doua jumătate a secolului XVI Biserica catolică, în cadrul Conciliului de la Trident, a interzis folosirea s. în cadrul slujbelor religioase, cu patru excepții: *Victimae paschali laudes*, *Venti sancte spiritus*, *Dies irae* și *Lauda Sion*. La începutul secolului XVIII s-a mai acceptat și a cincea s.: *Stabat mater dolorosa*.

SEGUIDILLA (de la span. *en seguida* = a urma). Dans vechi popular spaniol cunoscut din secolul XIX, s. apare în măsurile de $\frac{3}{4}$ sau $\frac{3}{8}$ și se desfășoară într-un tempo vioi, dinamic cu o ritmică proprie și cu figuri specifice. Cîntată din gură și acompaniată de chitară și — sau numai de — castaniete, s. se interpretează de una sau de mai multe perechi; cîteodată un bărbat dansează cu două femei. Ritmul de bază al castanietelor este de obicei binar, pe parcurs putînd fi auzite și diferite alte variante. Există, pe lîngă s. mișcată, și altele ce se cîntă și se dansează într-un tempo mai moderat. S. a fost introdusă în operă, în piese instrumentale și orchestrale de mulți compozitori, dintre care îi cităm pe: Carl Maria v. Weber, Mihail Ivanovici Glinka, Georges Bizet, Isaac Albeniz etc.

SEPTET (ital., *septetto*; franc., *septuor*). Compoziție pentru șapte instrumente, fiecare îndeplinind un rol important, atît ca solist, cît și în susținerea coeziunii de ansamblu. Ca gen, s. aparține și se încadrează muzicii de cameră.

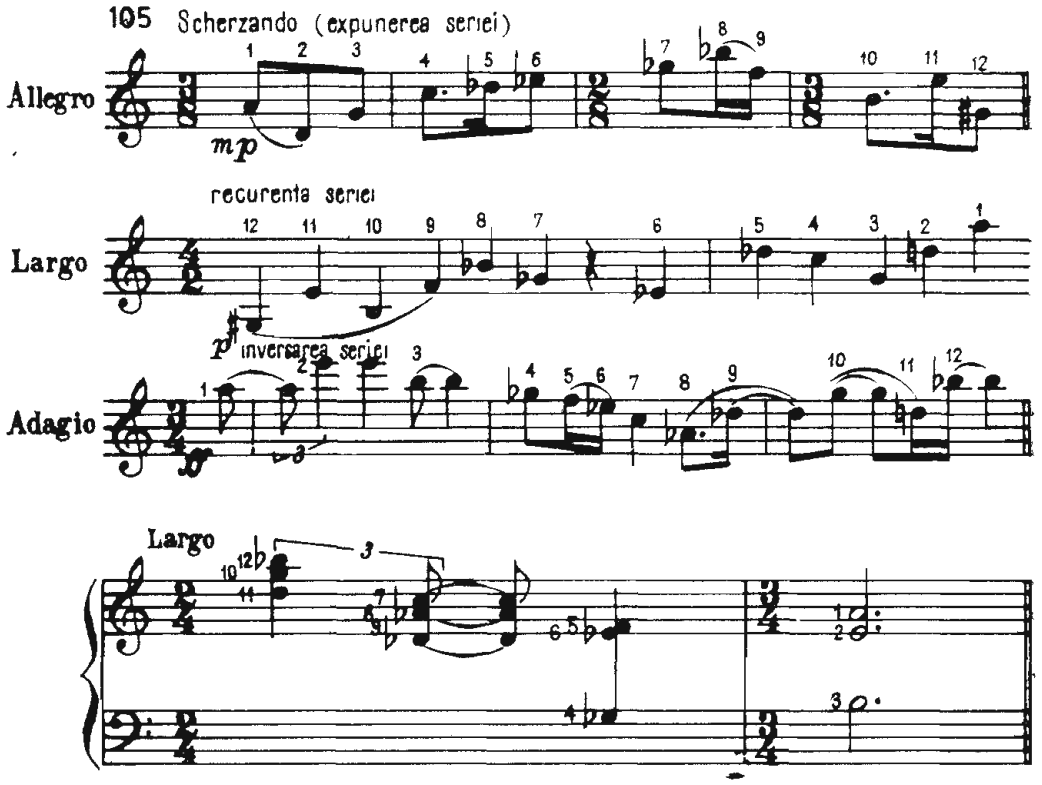
S

Există în opere, oratorii etc. ansambluri vocale de femei, bărbați sau mixte care, prin aceea că interpretează partituri pentru șapte voci obligate, se numesc s. Au scris s. Wolfgang Amadeus Mozart, în finalul actului doi al operei *Nunta lui Figaro*, înaintea ultimului recitativ, Ludwig van Beethoven, *Septet*, *op. 20*, Paul Hindemith, *Septet pentru suflători* (1948), Alfred Mendelsohn, *Temă cu variațiuni pentru 7 violoncele* (1963) etc.

SERENADĂ (lat., *serenus* = senin; ital., *serenata*; franc., *serenade*; germ., *Serenade*). Gen muzical cunoscut încă din secolul XVI, cînd se cînta de obicei seara, spre deosebire de *Aubade**, care era o muzică ce se cînta în zori. Înainte de cristalizarea sa, interpretată de formații instrumentale, s. era o piesă vocală acompaniată de luth (lăută) sau de unul dintre instrumentele asemănătoare. Între timp, s. devine un gen pur instrumental — ce se cînta tot seara —, gen format din mai multe mișcări. Avînd în vedere finalitatea concretă proprie acestei muzici (compozitorii scriau s. pentru a fi cîntate sub ferestrele celor îndrăgostiți), formația respectivă era alcătuită din instrumente de suflat, fiind mai penetrante și ușor transportabile. Din secolul XVIII, s. — alături de *casațiune** și *divertisment** — devine un gen apropiat de suită* dar s-au preluat totodată și unele particularități din simfonie. În aceste condiții, s. se scrie pentru o formație orchestrală completă. Ca de exemplu, am cita *Serenada Haffner în re major* de Wolfgang Amadeus Mozart, alcătuită din opt mișcări, cuprinzînd trei menuete (ceea ce apropie s. de suită, dar și de simfonie, prin faptul că prima și ultima parte sînt scrise în formă de sonată*, iar structura părții a patra este de rondo*). Multe s. scrise de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Piotr Ilici Ceaikovski, Albert Roussel, Richard Strauss, Myriam Marbe etc. s-au bucurat și se bucură de succes în sălile de concert.

SERIALISM. Cele 3 *Piese pentru pian, op 11* (1909) ale lui Arnold Schönberg, relevă căutările sale de organizare a materiei sonore într-un sens diferit de cel tradițional. De abia în *Cinci piese pentru pian, op. 23* (1923), în special *Vals*, și apoi în *Serenada, op. 24* (1923), și *Suita pentru pian, op. 25* (1924), experiența și practica sa capătă o bază teoretică. După cum se știe, în muzica tonală toate sunetele unei game sînt atrase (și dependente) de un centru tonal, de un sunet de bază denumit tonică. La Arnold Schönberg, această dependență și atracție se pierde, fiecare semiton al unei game cromatice căpătînd o libertate, o independență clară, nemaidepinzînd— ca atracție — de nici o tonică. În acest mod, încercările anterioare de folosire a complexului cromatic (tot 12 sunete) au căpătat o nouă orientare teoretică și practică în organizarea fluxului sonor, astfel că norma potrivit căreia un sunet nu poate fi repetat decît după apariția celorlalte 11 din serie, cît și baza atonală au constituit cele două puncte esențiale care au dus la formarea principiilor teoretice ale școlii dodecafonice-seriale vieneze. Iată definiția laconică a lui Schönberg despre sistemul său: „*Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*" (Compoziție cu douăsprezece sunete dependente numai unul de celălalt). Ca mijloc de îmbogățire a tehnicii seriale s-au stabilit patru principii de folosire contrapunctică a ei, și anume: *1.* prezentarea seriei propriu-zise, *2.* inversare de direcție, *3.* recurența și *4.* recurența inversării de direcție. Suma totală a tuturor acestor posibilități de manevră lineară a seriei este de 48 de variante. Față de Arnold Schönberg, care considera dodecafonia-serială (în special seria ce putea fi alcătuită și din mai puține sunete decît 12) ca element de organizare apropiat rolului pe care îl avea tema în muzica tonală, elevul său Anton v.

Webern a văzut în serie latura intervalică pe temeiul căreia se putea structura o materie sonoră; apoi, dacă Arnold Schönberg și-a concentrat atenția asupra organizării înălțimilor, Anton v. Webern urmărește și serializarea altor parametri: durată, intensitate, timbru. Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono și alții duc această idee mai departe, ajungîndu-se astăzi la puncte limită ale evoluției tehnice dodecafonice-seriale. În același timp, Alban Berg — de asemenea elev al lui Arnold Schönberg — aduce în s. centrări tonale, în funcție de necesitățile de expresie, așa cum se observă în *Concertul pentru vioară și orchestră* sau în opera *Wozzeck*. După el, un număr important de compozitori: Luigi Dallapiccola, iar la noi Zeno Vancea, Pascal Bentoiu etc. au început să folosească seria ca un concept tematic, punct de plecare în desfășurarea expresiei și a organizării fluxului și a materiei sonore. Iată un exemplu elocvent, extras din *Sonata pentru vioară și pian* de Dan Constantinescu:



SICILIANĂ. Piesă vocală sau instrumentală de origine populară italiană cunoscută pe la sfîrșitul secolului XVII și începutul secolului XVIII, prezentată în măsura de $\frac{6}{8}$

dar și în $\frac{6,9}{4\ 8}$ sau $\frac{12}{8}$, de obicei într-un mod minor. (S. vocale ale compozitorului Giovanni de Prato au fost compuse la 1389.) Introducerea s. în lucrările culte (cantate, opere, suite instrumentale, concerte) ale lui Johann

S

Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn, Georges Bizet, Gabriel Fauré, Giaccomo Meyerbeer, Robert Schumann, Piotr Ilici Ceaikovski etc. se datorează în primul rînd specificului său melodic cu tentă minoră, cu nuanță pastorală, și bineînțeles ritmicii caracteristice.

SIMFONIA (ital., *sinfonia*; germ., *Symphonie;* grec., *syn* = împreună, *phonie* = *voci*, *sunete*). În Grecia antică, prin simfonie se înțelegea sunarea împreună a unor sunete cunoscute (cvarta, cvinta, octava) și, de asemenea, cîntarea într-un ansamblu sau cor la *unison*. În Roma antică, noțiunea de simfonie simbolizează cîntarea într-un ansamblu instrumental, pentru ca în epoca Renașterii, diferite introduceri sau interludii la unele spectacole sau lucrări pur vocale să poarte această denumire. Din secolul XVI ne parvin compoziții vocale sau instrumentale, cum ar fi *Sacrae Symphoniae* de Giovanni Gabrieli (1557—1612), lucrare amplă pentru vremea aceea — scrisă pentru 2—3 coruri și ansamblu instrumental (1597). Din secolul XVII simfonia devine o piesă pur instrumentală, o introducere sau ritornellă*, în care predomină o factură acordică, cu metrică și dimanică mai realizată. A doua ediție a *Sacrae Synphoniae*, apărută după moartea autorului, în anul 1615, relevă aceste date noi. Ulterior, unele canzone*, trio-sonate* sau spectacole de operă* încep să prezinte introduceri, interludii, ritornelle, denumite *sinfonia*. La un moment dat, noțiunea de concert se confundă cu s., datorită amploarei instrumentale luate de ultima (Giuseppe Torelli, Jean-Baptiste Lully etc). Trebuie spus că ceea ce se înțelegea prin termenul de s. era o muzică folosită cu rol de *intrada* (introducere) la unele piese vocal-instrumentale ca: motetul*, madrigalul*, missa*, canzona* sau de interludiu* sau ritornellă* în cuprinsul lucrărilor. Aceste comentarii instrumentale, reduse ca funcție și amploare vor duce curînd la depășirea rolului de acompaniator (însoțitor) discret al muzicii vocale; curînd se va afirma tot mai mult pe planul dramaturgiei muzicale, dezvoltîndu-și funcția, conținutul și forma pentru a transforma ansamblul instrumental într-o orchestră cu multiple roluri. Trebuie spus că în ediția originală a *Invențiunilor pentru pian la trei voci* Johann Sebastian Bach a folosit termenul de s. pentru determinarea lor ca formă și gen. Dar drumul spre cristalizarea unui gen instrumental (orchestral) complex va începe odată cu prezentarea s. în opera italiană sub aspect de uvertură* — și sinonim cu aceasta. Printre primii care au dat un profil nou s. în opera italiană a fost compozitorul napolitan Alessandro Scarlatti (1660—1725). Pornind de la principiul existent în lucrările instrumentale denumite trio-sonate*, alcătuite din trei mișcări, Alessandro Scarlatti a adaptat uverturii de operă tipul de structură denumit s. În acest mod, s-a ajuns la alcătuirea s. din trei mișcări, bazată pe alternanța: mișcat — lent — mișcat. În opoziție cu tradiția italiană, școala franceză a preferat alternanța: rar — mișcat — rar. Așa se face că prima parte este scrisă într-un tempo de *Allegro* (cu o formă bipartită* — cu unele variante — specifică perioadei preclasice), partea a doua o mișcare *lentă* — o arie* sau o siciliană* — , iar ultima parte un fugatto* sau de cele mai multe ori o mișcare de dans (gigue*). Operele lui Alessandro Scarlatti, Giovanni Battista Pergolessi, Giovanni Batista Sammartini etc. dovedesc aplicarea creatoare a acestei tradiții specifice muzicii italiene. Față de succesele mari de care se bucură uverturile s., ele încep să fie cîntate la diferite concerte publice. Mai mult, se începe compunerea unor s. speciale pentru concerte. Subliniem că sîntem în perioada de pregătire a școlii clasice vieneze și că un rol deosebit în pregătirea ei l-au avut școlile de la Mannheim,

Viena și bineînțeles cele din Italia. Față de tradiția celor trei mișcări (Allegro — Andante — Presto), o primă derogare — deocamdată fără consecințe — este încercarea compozitorului ceh Frantisek Vaclav Micia (1694—1744) de a înlocui partea III cu un menuet. Dar în cadrul școlii de la Mannheim, unde componentele și limitele suitei preclasice fuseseră bine studiate, încep să apară și primele structuri ale formei de sonată — în prima parte — ,iar în ultima, cîteodată, apare forma de rondo*. Compozitorul Johann Stamitz (1717—1757), personalitate creatoare importantă a respectivei școli, introduce menuetul ca parte a III-a, astfel că structura s. se completează, dobîndind patru mișcări. La început s. de concert purtau denumirea de s. de cameră pentru a le diferenția de uverturile din opere. Începînd cu Joseph Haydn — supranumit „părintele s." — și continuînd cu Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven, școala vieneză clasică dovedește posibilitățile noi și nelimitate de exprimare ale genului. Întrucît istoria dezvoltării s. este foarte bogată și comportă analiza unor multiple aspecte, nu ne vom opri în cele ce urmează decît la unele probleme legate de evoluția formei și a genului. Joseph Haydn a creat o tradiție a s. ce a deschis mai multe drumuri. În primul rînd, el a încetățenit principiile de formă (preluate apoi cu mici modificări de mai toți compozitorii), și anume:

partea I — **formă de sonată**
partea II — **formă de lied, temă cu variațiuni**
partea III — **menuet**
partea IV — **sonată, rondo, temă cu variațiuni**

Structura respectivă a ciclului a fost adaptată de Joseph Haydn și pentru muzica de cameră (sonată*, cvartet*, cvintet* etc). În ceea ce privește planul tonal al unei s., se observă la Joseph Haydn predilecția de a reda partea lentă la subdominantă, în timp ce prima parte, a treia și ultima parte sînt scrise în tonalitatea inițială. În respectiva direcționare observăm atît influența suitei preclasice*, unde toate mișcările erau prezentate într-o singură tonalitate, cît și o mutație nouă prin prezentarea mișcării lente la subdominantă. Să dăm cîteva exemple care îndreptățesc această afirmație. **1.** *Simfonia nr. 7, în do major* (din cele 12 s. londoneze), de Joseph Haydn are următorul plan tonal: partea I — Vivace — *do major*; partea II — Adagio ma non tropo — *fa major*; partea III — Allegretto, Menuetto — *do major*; Partea IV — Final, *Presto assai — do major*. **2.** *Simfonia în re major* (*mit dem Dudelsack*), tot din cele londoneze: partea I — Alegro — *re major*; partea II — Andante — *sol major*; partea III — Allegro, Menuetto — *re major*; partea a IV-a — Finale Spirituoso — *re major*. **3.** *Simfonia în sol major* (*mit dem Paukenschlag*) merge pe același principiu, expunînd doar partea II, Andante în *do major*. Wolfgang Amadeus Mozart își mărturisește inegalabilul său mesaj creator păstrînd cadrul celor patru mișcări contrastante, în vreme ce partea a doua a s. sale — Andante — este expusă tot la subdominantă. În *Simfonia nr. 39, în mi bemol major*, doar partea II — Andante — se expune în *la bemol major*. Același plan tonal, în *Simfonia nr.* **40**, *în sol minor* K.V. 550, unde Andantele este adus în *do minor*, sau în *Simfonia în re major* K.V. 385, unde Andantele este expus în *sol major*. La Ludwig van Beethoven, în *Simfonia întîi, în do major*, partea II urmează tradiția lui Joseph Haydn, fiind adusă la subdominantă, în *fa major*. Începînd cu *Simfonia II, în re major*, apar mutații importante, în sensul că partea II, Larghetto, este la dominantă, *la major*, iar partea III, *Scherzo**, înlocuiește *Menuetul**. *Simfonia III, în mi bemol*

S

major, are ca parte a II-a *Marcia funebre* în *do minor*, partea III, *Scherzo*, și IV, Final în *mi bemol major*. Revenirea la principiul lui Joseph Haydn va apare în *Simfonia IV, în si bemol major*, cu partea II, Adagio, *în mi bemol major* — la subdominantă — și cu partea III, *Menuetto*, ca și partea IV, în *si bemol major*. În schimb, în *Simfonia V, în do minor*, partea II, Andante, este adusă de Ludwig van Beethoven pe treapta VI, *la bemol major*. Celebra *Simfonie* a IX-a, în *re minor*, se aseamănă ca plan tonal cu *Simfonia V*, doar că partea lentă este de astădată a III-a mișcare, în *si bemol major*. O altă tendință pe care o consemnăm este vocația compozitorilor din școala clasică vieneză de a introduce în s. elemente *programatice*. Dacă la Joseph Haydn programul este foarte laconic, unele denumiri aparținînd mai mult unor comentatori („Cimpoiul", „Ursul", „Vînătoarea". „Simfonia militară" etc,), la Ludwig van Beethoven această tendință capătă o amploare deosebită. Începînd cu *Simfonia III*, *„Eroica"*, trecînd prin a V-a, *Simfonia „Destinului"*, cum a fost ea denumită datorită celor patru sunete care apar în multiple transformări în cele patru părți ale lucrării (deschizînd drumul simfoniilor ciclice), ajungem la *Simfonia VI*, *„Pastorala"*, *în fa major*, alcătuită din cinci mișcări (încă un element nou de îmbogățire a ciclului de s), fiecare mișcare avînd un program concret stabilit de autor. Ultima *Simfonie, a IX-a în re minor*, constituie una dintre culmile artei muzicale clasice, unde pentru prima oară apare — într-o simfonie — corul, în partea IV, pe textul *Odei* lui Schiller *„Către bucurie"*. Această compoziție este o chemare înălțătoare spre dragoste și prietenie, adresată întregii omeniri, chemare pe care muzica o tălmăcește cu o forță impresionantă. Problematica s. clasice este atît de complexă, încît a trebuit să treacă multe zeci de ani pentru a putea fi studiată și teoretizată. Consemnăm un aspect teoretic, și anume, apariția, în secolul nostru, a unui termen prin care se dorește caracterizarea gîndirii muzicale germinate de perioada clasică, în ceea ce privește profunzimea ideilor muzicale, întrepătrunderea și contrapunctarea lor în procesul de dezvoltare etc. Definiția și termenul aparțin lui B. Asafiev, care spune: „Simfonismul este marea cotitură în conștiința și tehnica compozitorilor. El caracterizează epoca însușirii de către compozitori a gîndurilor și ideilor celor mai adînci ale omenirii. Simfonia, ca gen muzical, nu este decît rezultatul acestui fenomen". Prezentarea concisă a caracteristicilor s. clasice ne obligă să răspundem la întrebarea: Ce se întîmplă după această perioadă? Remarcăm apariția unui număr foarte mare de simfoniști, compozitori de prestigiu, care au adus genul de s. pe culmi înalte, îmbogățind tradiția clasică prin multe contribuții de mare valoare. Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Gustav Mahler, César Franck, Hector Berlioz, Piotr Ilici Ceaikovski, Alexandr Ivanovici Borodin, Antonin Dvorak, Serghei Prokofiev, Dmitri Șostakovici, Arthur Honegger, George Enescu, Paul Hindemith etc. sînt nume de mare rezonanță ale simfoniștilor secolului XIX și XX. În primul rînd, planul tonal al simfoniei, văzut în lumina tonalităților care apar în limitele fiecăreia dintre cele patru părți, va căpăta o diversificare începînd chiar de la Robert Schumann; în prima simfonie, în *si bemol major*, partea a doua este scrisă în *mi bemol major*, partea a treia, *Scherzo** cu două *trio**-uri, în *re minor*, tonalitatea inițială reîntîlnindu-se în final. La fel se întîmplă și în s. lui Johannes Brahms. În prima sa s., în *do minor*, se observă existența unor corelații de tonalități distanțate la intervale de terțe mari: partea I, *do minor*; partea II, *mi major*; partea III, *la bemol*; partea IV, *do major*. Pentru că nu putem urmări întreaga evoluție a planu-

rilor tonale, să subliniem că s. s-a dezvoltat atît pe linia tonală (ca de exemplu Dmitri Şostakovici, *Simfonia X*: *mi minor — si bemol major — do minor — mi major* sau Mihail Jora; *Simfonia I*: *do major — sol major — la minor — do major*), cît şi pe linia atonală (ca de exemplu *Simfonia* lui Anton Webern, unde cele două mişcări au la bază tehnica şi gîndirea muzicală dodecafonică-serială*). În structurarea s. apar evidente îmbinări ale formelor omofone cu cele polifone. De la impresionanta gîndire polifonă a lui Wolfgang Amadeus Mozart în *Simfonia Nr. 41*, „*Jupiter*" se trece la aducerea passacagliei* în partea a patra din *Simfonia IV* de Johannes Brahms, la fugatto*-urile din finalul *Simfoniei IX* de Ludwig van Beethoven, la fuga* din finalul *Simfoniei V* de Anton Bruckner şi la cvadrupla fugă din *Simfonia IV* de Wilhelm Berger. De asemenea apar corale* în s. lui Anton Bruckner, Paul Hindemith etc. Ludwig van Beethoven este primul — cum am mai spus — care aduce corul în finalul unei s., fapt ce va fi continuat — pe alte planuri — de Franz Liszt Gustav Mahler, George Enescu, Gheorghe Dumitrescu, Wilhelm Berger etc. Programatismul preocupă destul de mult pe compozitori, tendinţă observată în *Simfonia* „*Fantastica*" de Hector Berlioz, *Manfred* de Piotr Ilici Ceaikovski, *Simfonia Alpilor* de Richard Strauss, *Simfonia VII* — „*a Leningradului*" — de Dmitri Şostakovici, *Simfonia III*, „*Reconstrucţia*", de Alfred Mendelsohn, *Simfonia III*, „*Ovidiu*", de Sigismund Toduţă etc. Exemplul simfoniei de cinci mişcări apărută prima oară la Ludwig van Beethoven (*a VI*-a „*Pastorala*") va fi urmat de Hector Berlioz în *Simfonia* „*Fantastica*", de Piotr Ilici Ceaikovski în *Simfonia III*. Simfonia de César Franck are trei mişcări, iar *Simfonia 21* de Aleksandr Miaskovski este formată dintr-o singură parte. Un fapt ce a căpătat o mare dezvoltare, în special în cadrul şcolilor naţionale, a fost aducerea elementelor populare din folclor, din cîntecele şi dansurile populare, elemente sonorizate şi transformate spre a corespunde cerinţelor gîndirii şi formelor muzicale specifice s. A se vedea lucrările lui Bedrich Smetana, Antonin Dvorak, Piotr Ilici Ceaikovski, Nicolai Andreevici Rimski-Korsakov, Alexandr Ivanovici Borodin, Leoš Janačec, Béla Bartók (deşi n-a scris s., gîndirea sa muzicală din lucrările orchestrale a influenţat orientarea multor compozitori). În mod deosebit, sinteza acestei direcţii apare pentru prima oară şi la noi la un înalt nivel artistic în lucrările lui George Enescu, unde se evidenţiază şi se afirmă puternic trăsături şi procedee sonore de provenienţă folclorică. În ceea ce priveşte structura mişcărilor, se observă tendinţa de a se păstra pînă în zilele noastre tipologia formelor clasice, acestea însă modelate în funcţie de necesităţile contemporane de expresie. Astfel în majoritatea lucrărilor pentru prima mişcare este specifică forma de sonată; a doua parte este un Andante sau Adagio, avînd la bază una dintre variantele formelor de lied sau o sonată fără dezvoltare; partea III este de regulă un scherzo avînd o structură de lied sau de rondo (se foloseşte curent şi inversarea caracterului mişcărilor, în sensul că partea II poate fi un scherzo, iar partea III un fragment lent); partea IV are de obicei o formă de sonată, de rondo, de rondo-sonată, temă cu variaţiuni sau passacaglie. Compozitorii români, pornind de la exemplul clasicilor şi romanticilor, ca şi de la exemplul lui George Enescu, au reuşit să creeze lucrări de mare valoare artistică, reflectînd în operele lor idealurile şi năzuinţele poporului nostru. Este vorba de Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Mihail Andricu, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Sigismund Toduţă, Zeno Vancea, Nicolae Buicliu, Ion şi Gheorghe Dumitrescu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Nicolae Beloiu, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe,

S

Aladar Zoltan, Mircea Hoinic, Cornel Țăranu, Anton Zeman etc. Un exemplu inedit ni-l oferă compozitorul Wilhelm Berger în *Simfonia a XI-a „Sarmizegetusa"* (1976). Alcătuită din două mișcări, una scrisă numai pentru orchestră (formă de sonată), iar a doua o amplă fugă vocal-instrumentală (textul autorului), oferă compozitorului posibilitatea dezvoltării unui travaliu muzical de o mare forță expresivă. Gîndirea muzicală — predominant polifonă — cu multiple implicații modale constituie dovada măiestriei artistice la care ajunge autorul atît în ceea ce privește echilibrul și dozajul planurilor sonore în realizarea amplei culminații din partea a doua, cît și în modul în care pregnanța tematicii diversitatea culorilor timbrale conduc spre realizarea organicității întregului flux muzical. *Simfonia a XI-a „Sarmizegetusa"* este un omagiu adus de autor vremurilor îndepărtate de luptă pentru libertate și existență purtate pe meleagurile noastre de eroii viteazului popor dac.

BIBL. Bekker, P. *Die Sinfonie v. Beethoven bis Mahler*, 1926; Berger, Wilhelm Georg: *Muzica simfonică barocă-clasică*, Vol. I, București, Edit. muzicală, 1967; *Muzica simfonică romantică*, Vol. II, București, Edit. muzicală, 1972; Brenet, M *Histoire de la symfonie*. Paris, 1882. Mechlenburg, P. *Die Sinfonien d. Mannheimer Schule* München, 1933; Weingartner, F. *Die Sinfonie nach Beethoven*, Lpz. 1926.

SIMFONIA CONCERTANTĂ. Gen muzical ce îmbină caracteristici preluate atît de la simfonie, cît și de la concertul instrumental. S.c. continuă pe un plan nou vechiul *concerto grosso*, lucrare scrisă pentru orchestră cu mai mulți soliști. Termenul se întîlnește în sec. XVIII în unele lucrări scrise în perioada cunoscutei Școli de la Mannheim. În mod special s.c. cunoaște o nouă redimensionare în cadrul Școlii muzicale vieneze. J. Haydn scrie în anul 1792 *Simfonia concertantă în si bemol*. W. A. Mozart — socotit pe drept cuvînt părintele concertului instrumental clasic — contribuie din plin la realizarea unei sinteze între simfonie și concert prin simfoniile concertante: *K.V. 297 b în Mi bemol*, *K.V. 320 c. în La* și prin cea mai cunoscută lucrare a sa în acest gen, *K.V. 364 nr. 52 în Mi bemol* (este vorba de modul în care Mozart dezvoltă și amplifică ideile muzicale în forme ample specifice simfoniei, cu evidențierea, punerea pe un plan superior a resurselor expresive și tehnice ale instrumentelor solistice).

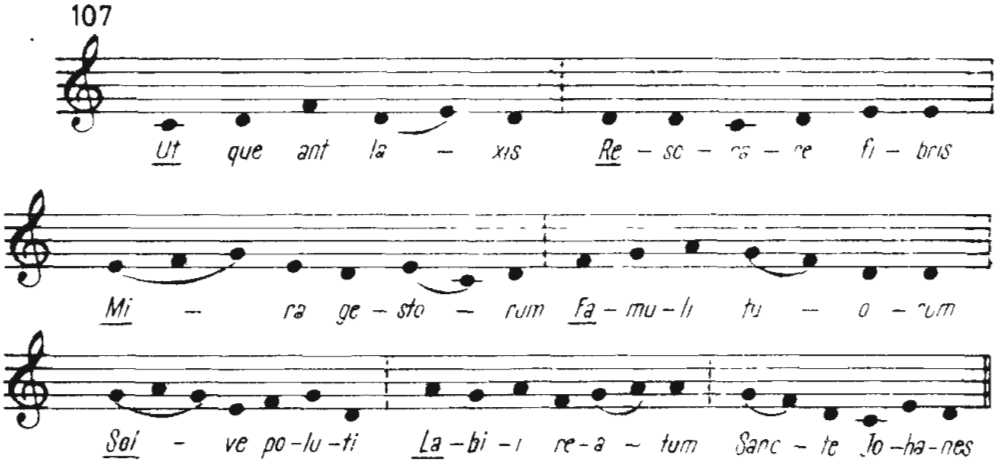
Unele lucrări apărute ulterior, chiar dacă poartă denumirea de s.c., prin conținutul și structura lor aparțin pe drept acestui gen, ca de exemplu: *triplele concerte* de L. v. Beethoven, J. Brahms, Paul Constantinescu sau *Simfonia spaniolă* de E. Lalo, un adevărat concert pentru vioară și orchestră. În același timp au apărut lucrări ce poartă denumirea de s.c., cum ar fi: *Simfonia concertantă op. 60 pentru pian și orchestră* compusă în anul 1932 de K. Szymanowski, *Mica simfonie concertantă* (1945) de Fr. Martin pentru clavecin, harpă, pian și două orchestre de coarde.

SINFONIETTA. O simfonie de proporții mai reduse — atît ca durată, cît și ca amplificare a expresiei, dar respectînd și relevînd aspectele specifice inițiale în conținut și formă. Leoš Janaček, Mihail Andricu, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea etc. au compus s.

SÎRBĂ. Joc răspîndit în toată România, fiind dansat atît de tineri, cît și de cei mai în vîrstă. În funcție de varianta de dans — aceasta corelată cu vîrsta dansatorilor — , tempoul s. este *moderato* („Sîrba popilor", „Pe bătute". „Haiducească", în care valorile de șaisprezecimi sînt preponderente) sau *allegro* („Sîrba pe bătăi de la Faraoani"). Măsura este $\frac{2}{4}$, iar forma, de

obicei, bipartită; există și unele s. tripartite, în care se revine la prima idee (A B A). Dansatorii formează un semicerc, prinzîndu-se cu brațele de umerii vecinului; mișcarea este variată (șerpuită, spirală etc.), asamblîndu-se figuri de virtuozitate coregrafică cum ar fi: bătăi de picioare, sărituri etc. Nu de puține ori, înainte de s. se dansează hora*, dans interpretat într-un tempo mai rar. Hora și s. constituie astfel o unitate bazată pe contrastul dintre cele două mișcări, de parcă ar fi elemente ale vechii suite preclasice.

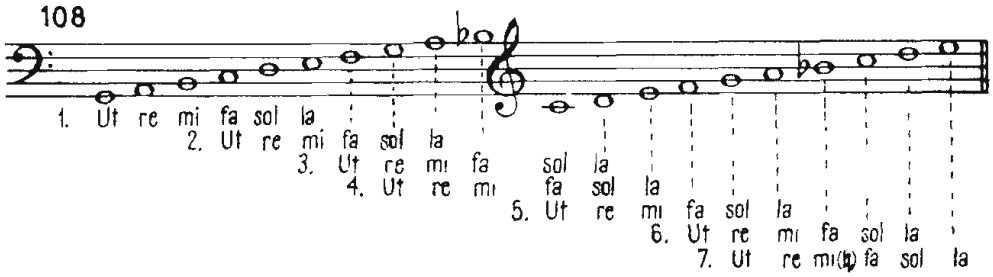
SOLMIZAȚIE (lat., *solmisatio* sau *solmizatio*; germ., *Solmisation*). După cum se știe, lui Guido d' Arezzo îi revine meritul de a fi formulat elementele grafice care au condus la structurarea portativului modern, și astfel a scrierii muzicale proprii occidentului Europei, cît și implicit, a numirilor silabice pentru fiecare dintre sunetele gamei. Analizînd melodia unei invocații adresate către Sf. Ioan, *Ut que ant laxis*, invocație de interes școlar (textul era alcătuit din șase versuri), el a observat cum fiecare vers se cînta cu un ton mai sus față de versul precedent, cu excepția celui de al patrulea vers, care ducea la formarea unui semiton (între treptele III și IV):



Pe baza cunoștințelor sale înalte de muzică, și pornind de la elementul practic pe care îl reprezintă invocația respectivă, el a elaborat apoi principiul deosebit de important pentru evoluția teoriei muzicale, principiu care ulterior a căpătat numele de s. Așa au căpătat denumire și au putut fi predate ca metodă pedagogică sunetele *ut* (care mai tîrziu, în secolul XVII, a devenit *do*), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* (treapta VII, *si* a fost adăugat gamei în secolul XVI). De fapt, Guido d'Arezzo deducea o nouă accepție pentru principiul organizării scării muzicale pe structura mult mai veche a hexacordurilor. Dar întrucît aceste șase sunete nu aveau ca înălțime o determinare obligatorie, s-au constituit mai multe variante de hexacorduri, un rol important fiind jucat de semitonul care se forma între sunetele *mi* și *fa*. Au apărut deci trei categorii de hexacorduri: 1. natural (*hexacordum naturale*), cu succesiunea de sunete *do* — *la* și cu semitonul în treptele III — IV; 2. moale (*hexacordum molle*), cu succesiunea de sunete *fa* — *re*, care necesita coborîrea sunetului *si* cu un semiton, 3. tare (*hexacordum durum*), cu succesiunea de sunete *sol* — *mi*, și bineînțeles cu semitonul *si (becar)* — *do*.

Dacă luăm la rînd gama de astăzi, pornind de la nota *sol* din *octava mare* pînă la nota *mi* din octava a doua, vom vedea că se alcătuiesc șapte hexacorduri: două *naturale*, două *moi*, și trei *tari*, cu semitonul între treptele III și IV.

S (Schema pe care o prezentăm este atît recunoscută, cît și unanim exemplificată de toți teoreticienii ce au studiat problema s.)



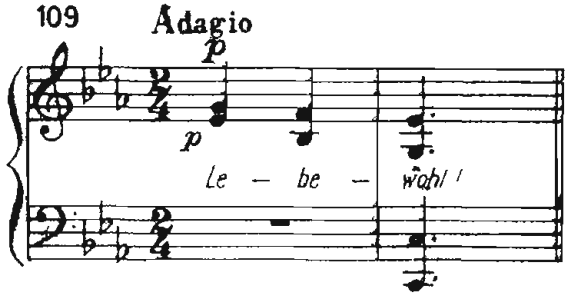
Hexacordurile naturale corespund — ca început — celui constituit pe nota *do* de astăzi. Cele tari pornesc de la sunetul numit de noi astăzi *sol*, iar cele moi, de la sunetul actual *fa*. Sunetul *si bemol* era notat cu ♭ (B *quadratum* sau *durum*), de unde s-a format apoi semnul becar. Prin coborîrea lui *si bemol* se folosea *b rotundum*, sau *molle*; de aici a apărut semnul bemol.
Orice melodie ce depășea cadrul celor șase sunete (care formau un hexacord), antrena obligativitatea schimbării numelor respective ale sunetelor. Dacă după un sunet *la* urma o jumătate de ton, atunci mutația solicita pronunțarea silabelor *mi* — *fa*. De altfel, pornind de la hexacordurile naturale, moi și tari (de pe sunetele *do*, *fa* și *sol*), s-au născut treptele importante ale modului major: tonica (*do*), subdominanta (*fa*), dominanta (*sol*). De semnalat că majorul și minorul au fost introduse oficial în modurile bisericești abia la jumătatea secolului XIV de către teoreticianul elvețian Glareanus (1488—1563).

SONATĂ (ital., *sonata*, de la *suonare* = a suna). Noțiunea de s. se folosește atît pentru determinarea unui gen muzical instrumental (*Sonata pentru violă solo* de Paul Hindemith, *Sonata pentru vioară și pian* de Pascal Bentoiu etc.), cît și pentru precizarea uneia dintre cele mai *complexe forme muzicale*. Termenul de s. era folosit în secolul XVI pentru a diferenția o piesă instrumentală (ce trebuia să fie sunată) de una vocală, care purta indicația *cantare* (ce trebuia să fie cîntată). Nu de puține ori întîlnim și specificația: *da cantare e suonare* — lucrarea să fie cîntată atît cu glasul, cît și la diferite instrumente.
1. *Genul de* s. În secolele XVII și XVIII coexistă două genuri muzicale sub denumirea de s., genuri ce au pregătit afirmarea s. clasice. Este vorba de *sonata da chiesa* sau *sonata de biserică*, pentru că ea trebuia să fie interpretată numai în cadrul respectiv, și *sonata da camera* sau *sonata de concert*, al cărei conținut laic cerea prezența acesteia în diferite ocazii ivite fie în cadrul familial, fie în concerte publice. De fapt, amîndouă aceste genuri se intitulau la început *Trio-sonată*, întrucît erau scrise pentru trei instrumente. Giovanni Gabrieli compune în anul 1615 *Sonata con tre violini*, fără o determinare, *da chiesa* sau *da camera*. Claudio Monteverdi compune *Sonata sopra Santa Maria*, lucrare tipică ce aparține de *sonata da chiesa*. În schimb, Merula Tarquinio scrie în anul 1637 *Canzoni, overo sonate concertate per chiesa, e camera*. Înainte de a discuta momentul cînd aceste două tipuri ajung la o contopire, să prezentăm mai întîi structurile specifice ce făceau posibilă departajarea între ele. Structura sonatei *da chiesa* (între 3 și 5 mișcări) cuprindea de cele mai multe ori *o introducere* în tempo lent, cu sonorități acordice, care nu atingea întotdeauna dimensiunile sau semnificația unei părți de sine stă-

tătoare; *o parte mișcată* — allegro — cu caracter *fugato*; urma *o parte lentă*, cu un pronunțat caracter cantabil, și *o parte vioaie*, de obicei cu un caracter dansant, care utilizează de asemenea elemente de *fugato*. Caracterul dansant apare mai tîrziu, odată cu tendințele de apropiere între cele două tipuri. Au compus s. *da chiesa* atît Tomasso Battista, cît și Tomasso Antonio Vitali, Archangelo Corelli, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel etc. Formațiile pentru care se scriau s. *da chiesa* nu erau statuate strict: se indicau de obicei două viori — ce puteau fi înlocuite cu flaut sau oboi — și basul general, în mod obișnuit un violoncel sau un clavecin. *Sonata da camera* era alcătuită din dansuri și cîntece de origine populară, adică o *suită cu caracter net laic*. Pentru a semnala modul în care a început contopirea între cele două tipuri de s., să deschidem o partitură de Johann Sebastian Bach intitulată *Trio-sonată nr.4*. S. este scrisă pentru flaut transversal, vioară, violoncel (viola da gamba) sau cembal și prezintă un ansamblu din patru mișcări. Părțile nu poartă denumiri, iar caracterul lor aparține mai mult sonatei *da chiesa*, deși ultima parte, prin optimism, vioiciune și dinamică, parcă pune un semn de întrebare. A doua partitură despre care dorim să amintim aici îi aparține lui Jean Maria Leclair — senior (1697—1764). Și el precizează termenul de *Trio-sonată*, fără a indica mai mult. Structura lucrării ne pune însă în fața unei îmbinări certe: introducerea, *Adagio*, bazată pe tehnica imitației vocilor, ca și prima parte, *Allegro-fugatto*, îndreptățesc pe oricine să afirme că textul aparține, ca gen, s. da chiesa. În schimb, partea II este o *Sarabandă*, desfășurînd o inspirată temă specifică perioadei preclasice, iar partea III, *Allegro assai*, deși nu poartă titlul, prin specificul ei evident sugerează atmosfera de dans cunoscută din muzica populară franceză. Cîteva precizări de ordin estetic devin acum obligatorii. O determinare precisă între un tip de trio-sonată și celălalt devine imposibilă; în plus, nu-și găsesc locul discuțiile în legătură cu caracterul mai mult sau mai puțin religios al unuia dintre tipurile de sonată amintite mai sus. Predominarea scriiturii polifone nu este un argument pentru a așeza sau nu o muzică în sfera preocupărilor culte, chiar dacă unii reprezentanți confesionali dinsecolul XVII mai credeau în acest criteriu. Stilul polifon cuprinde infinite elemente preluate din creația laică populară, fapt ce i-a permis dezvoltarea pe plan cult a esenței sale muzicale. Să subliniem totodată că stilul specific perioadei Barocului* cunoaște o amplă întrepătrundere a structurilor omofone cu cele polifone. Armonia capătă în acest timp o pondere din ce în ce mai reliefată; dar nu trebuie să uităm că și construcția instrumentelor, ca și perfecționarea lor, cărora li se adaugă acordajul tot mai standardizat al instrumentelor de coarde, și apoi noile posibilități tehnice și de expresie, care se evidențiau din ce în ce mai clar, sînt elementele care au contribuit la fenomenul tot mai deplin conturat prin care se va defini tonalitatea. Însăși forma de s. nu va putea fi concepută fără existența planului tonal, determinat, după cum știm numai de către armonie. Va urma apoi perioada în care armonia va predomina; armonia va favoriza, la rîndul ei, stilul omofon, fapt care va duce la cristalizarea acelui nou gen de sonată ce va cunoaște o amplă dezvoltare și diversificare în perioada clasică. Amintim mai întîi rolul jucat de Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788), unul dintre muzicienii de prestigiu, subtil teoretician, care, preluînd multe dintre elementele constitutive ale trio-sonatei, le-a permutat și dezvoltat în noua s. De fapt este și greu și neinteresant să separăm și să analizăm forma fără a o corela cu genul, întrucît ele, s. ca gen muzical și s. ca formă muzicală, au cristalizat același sens și aceeași victorie

S a spiritului, atît pe plan estetic şi filosofic, cît şi pe planul dezvoltării tehnicii şi artei muzicale. Noi vom urmări aici însă numai planul concepţiei muzicale; şi vom arăta că, dintre fiii lui Bach, Carl Philipp Emanuel este unul dintre primii autori care merge pe linia realizării bitematice — ca formă — în comparaţie cu principiul monotematic existent în perioada Barocului*. Tendinţa spre dramatizare a esenţei muzicale l-a condus pe Carl Philipp Emanuel Bach la o aprofundare mai mare a resurselor de conţinut şi de formă proprii muzicii instrumentale. De aceea, Carl Philipp Emanuel Bach găseşte drumul de relizare a s., în trei sau patru mişcări cu folosirea în prima parte a formei de s., iar în final, uneori, a rondo-ului.*- Cînd Carl Philipp Emanuel Bach se afla în plină maturitate, încep să apară lucrările lui Joseph Haydn care a recunoscut influenţa acestui fiu al lui Johann Sebastian Bach asupra sa, Trebuie spus că asupra sa Şcoala de la Mannheim a avut şi ea o puternică înrîurire asupra structurării ciclului de s. Nu întîmplător, după ce Joseph Haydn a preluat noua tipologie a simfoniei* lui Johann Stamitz şi a altor muzicieni, el a adaptat-o muzicii de cameră, respectiv s. cvartetului, cvintetului etc. Dacă analizăm s. lui Joseph Haydn, vom vedea că ele sînt alcătuite în general din trei mişcări: partea I *formă de sonată*, partea II *formă de lied, sonată sau menuet*, partea III *formă de rondo, sonată, menuet, lied, temă cu variaţiuni*. S. din două mişcări nu este specifică pentru Joseph Haydn, deşi o găsim în *Sonata pentru pian şi vioară nr. 6 în do major* sau în *Sonata pentru pian nr.30 în la major*. Temele sale sînt de scurtă respiraţie, dar pline de vivacitate, tensiune interioară şi dinamism. La Joseph Haydn se observă un nivel superior — faţă de pretendenţii săi — atît în privinţa dezvoltărilor tematice, cît şi în privinţa echilibrului perfect al formei. Wolfgang Amadeus Mozart continuă cultivarea principiilor de structură pe baza cărora va evolua forma de s. datorită faptului că a cunoscut operele lui Philip Emanuel Bach şi Joseph Haydn, preluînd de la ei desigur ceea ce i s-a părut fie mai important, fie mai potrivit structurii sale de caracter. În majoritatea s. sale observăm predilecţia pentru realizarea ciclului din trei mişcări. Şi la Wolfgang Amadeus Mozart sînt încercări de a constitui ciclul din două mişcări, ca de exemplu: *Sonata nr. 4, în mi minor, nr.5, în mi bemol major*, şi *nr. 6, în sol minor pentru pian şi vioară*. Cea mai interesantă , ca problematică, în care apare clară intenţia autorului de a realiza o muzică în care să predomine gîndirea polifonă, o găsim în *Sonata pentru pian şi vioară nr.13*, unde prima parte este un preludiu*, iar a doua o fugă*. Dar culminaţia genului de s. va fi atinsă de Ludwig van Beethoven. Aici, expresia muzicală, limbajul armonic, varietatea formelor muzicale, dramaturgia obţinută din teme de o mare profunzime spirituală, dezvoltările uimitoare ale ideilor muzicale etc, conferă marelui tezaur al muzicii universale nestemate inegalabile. La Ludwig van Beethoven ciclul de s. este de regulă alcătuit din 3—4 mişcări. partea I, în majoritatea cazurilor, este scrisă în formă de s.; partea II este un scherzo*; partea III este un menuet* sau, dacă se temeiniceşte pe un tempo lent, structura preponderentă este de lied*, de s. fără dezvoltare sau de temă cu variaţiuni; partea IV este scrisă în formă de s. de rondo* sau de rondo-s.*. Ca excepţie, *Sonatele pentru pian op. 106* şi *op. 110* au în final cîte o fugă*. Dacă în linii mari ciclul de s. este alcătuit din 3—4 mişcări, observăm şi unele excepţii (*Sonata op. 90* sau *111 pentru pian*), unde ciclul este alcătuit din două mişcări. (Notăm aici că în *Cvartetul în do diez minor, op. 131*, ciclul est amplificat la şapte mişcări.) La Ludwig van Beethoven apar primele elemente de programatism în sens romantic; astfel, în *Sonata pentru pian op. 81*, (1805)

intitulată *Sonata caracteristică, dar cunoscută marelui public prin titlul primei* mişcări (această primă mişcare se numeşte *Les Adieux*, partea II, *L'Absence*, partea III, *Le Retour*). În mod deosebit, Ludwig van Beethoven a notat sub primele trei sunete cuvîntul *Lebewohl*, expresia germană a titlului *Les Adieux*.



Acest motiv muzical generator va cunoaşte o dezvoltare impresionantă pe parcurs. Pe linia închegării ciclului de s., semnalăm tendinţa din *Sonata pentru pian op. 101*, unde tema lirică şi deosebit de cantabilă a primei mişcări reapare la sfîrşitul celei de a treia părţi ca o pregătire pentru energicul final (şi înainte de dezvoltarea respectivei mişcări). Dar iată că încă înainte, în cunoscuta *Sonată pentru pian op. 13*, *„Patetica"*, elemente din introducere generaseră tematica primei mişcări, iar între diferitele secţiuni ale formei de sonată reapăreau fragmente din introducere. Derivarea temei secundare din tema principală se observă în *Sonata „Appassionata" op. 57*, şi prin această metamorfoză autorul obţine două expresii diferite ale unei singure idei muzicale, forma de s. închegîndu-se şi prin faptul că ideea a doua o completează — ca imagine — pe prima. Deşi concepută în aceeaşi perioadă cu *Simfonia III*, *„Eroica"*, *Sonata „Appassionata"* prezintă un element foarte important, element ce va constitui punctul de plecare al celei de *a V-a simfonii*, şi anume, valoarea de concepţie şi de sens muzical legată, pe plan profesional, de cele patru note auzite la începutul lucrării, aşa-numitele „bătăi în uşă ale destinului". Prelucrarea lor în cadrul s. capătă în acest sens o importanţă mare în direcţia anticipării şi apoi a configurării, pînă la consecinţe ultime, a ideii filosofice. Dar trecînd de la muzica pentru orchestră la cea instrumentală*, însăşi structura pianistică, rezultat al gîndirii şi simţirii sale, capătă valenţe, necunoscute anterior, prefigurînd ceea ce de fapt mult mai tîrziu va deveni accesibil marilor virtuozi. Să semnalăm doar epopeea muzicală reprezentată în celebra şi unica în felul ei compoziţie, *Sonata op. 106*, *„Hammerklavier"*, denumită şi *Simfonia pentru pian*, lucrare compusă în anul 1817. Însuşi Beethoven spunea că ea va putea fi cîntată de abia peste 50 de ani. Alcătuită din patru mişcări, lucrarea capătă o impresionantă culminaţie în ampla fugă la trei voci. Gîndirea muzicală a găsit una dintre cele mai complexe dar în acelaşi timp convingătoare încheieri a unei opere monumentale. După perioada clasică vieneză, tradiţia de construcţie formală este urmată de majoritatea compozitorilor, în vreme ce problema genului cunoaşte, prin conţinutul pe care îl va reliefa, aspecte multiple. Se evidenţiază astfel predilecţia lui Franz Schubert pentru introducerea elementelor de lied, şi în acest sens a cantabilităţii şi distincţiei liniilor melodice, ca principala direcţie a dezvoltării fluxului muzical. Tot în sensul muzicii romantice, nu puţini muzicieni afirmă că *Sonata în si bemol minor* de Frédéric Chopin prezintă elemente dramatice preluate sau ce pot fi comparate cu *Appassionata* lui Ludwig

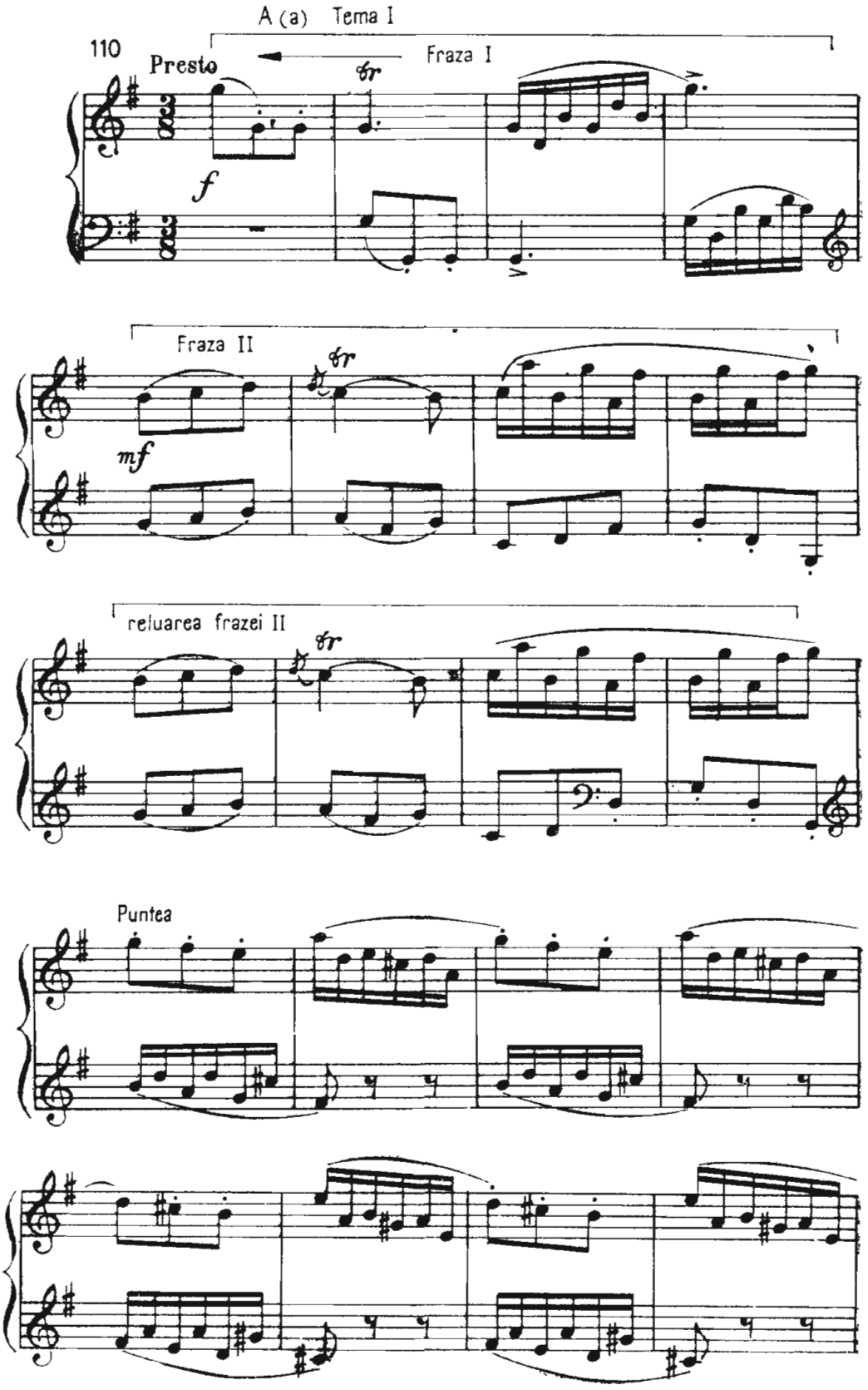
van Beethoven, ceea ce, bineînțeles, nu scade cu nimic valoarea lucrării marelui polonez. Un element deosebit este reprezentat în *Sonata în si minor pentru pian* a lui Franz Liszt, prin concentrarea întregului ciclu într-o singură parte, procedeu preluat din poemele sale simfonice. Desigur, la o analiză formală cele trei mișcări ale ciclului pot fi ușor detectate, dar, în ansamblu, suflul larg, romantic, dinamica temelor și a dezvoltărilor ideilor muzicale nu permit o împărțire hotărîtă. De fapt, în *Sonata în si minor*, Franz Liszt a urmărit și realizat o perfectă unitate a contrastelor. Perfect ancorat în aria muzicii romantice, dar totodată și continuator al muzicii clasice, Johannes Brahms dezvăluie în s. sale cîteva direcții, printre care — ceea ce era propriu compozitorului — profunzimea ideilor muzicale cu o puternică dramaturgie sonoră (în *Sonata pentru pian în fa minor op. 5* și în *Sonata nr. 3 pentru vioară și pian*), ca și predilecția pentru o *muzică lirică*, (în *Sonata pentru vioară și pian în sol major, op. 78* — cu excepția secțiunii mediene din Andante). La Johannes Brahms determinăm o coeziune perfectă între stilul polifon și cel omofon, ducînd spre o întrepătrundere variată a liniilor melodice și contrapunctice, a cărei rezultantă duce spre afirmarea unei bogate palete armonice pe verticală. Am pomenit înainte de caracterul liric-meditativ al muzicii din *Sonata pentru vioară și pian în sol major op. 78*. Să scoatem în evidență faptul că unitatea acestui ciclu se realizează la Johannes Brahms prin folosirea unui motiv muzical din al său *Regenlied*, care apare atît în prima parte, cît și în final. Rolul motivului din *Liedul ploii* poate fi un pretext, dar și o punere în temă; doar mulți oameni înclină spre meditație pe o vreme mohorîtă. *Sonata pentru vioară și pian* de César Franck — o adevărată capodoperă — a contribuit mult la afirmarea personalității creatoare a autorului. Frumusețea muzicii este rezultanta unor căutări și varieri ale ciclului de sonată îmbinat cu principiul monotematismului, deoarece multe idei muzicale (teme) derivă evident din primul motiv. Concepția polifonă, cu prezența multiplelor elemente cromatice și a acordurilor de nonă, dau dovada rafinamentului și sensibilității autorului, după cum pun în lumină înalta sa măiestrie în construirea edificiului sonor. Dacă prima parte are o formă de s. fără dezvoltare, partea II este o formă de s. completă. Partea III are o formă liberă intitulată de autor *Recitativo Fantasia*, iar partea IV este un rondo* cu refrenul* expus în canon*. Mergînd pe linia semnalării de elemente noi în genul de s., trebuie să subliniem că de fapt fiecare autor își caută cele mai adecvate mijloace de expresie pentru a reda ceea ce îi este lui mai propriu, deci mai esențial. Semnalăm apariția *fugii* în partea II (și nu în final, ca la clasici) a *Sonatei pentu vioară solo* de Béla Bartók; în aceeași s. sesizăm și elemente de ciaccona*, în prima parte. Enumerăm în continuare: îmbinarea principiilor *fugii* cu acele ale *formei de sonată*, în *Sonata pentru violoncel și pian op. 38*, partea III de J. Brahms, în partea II a *Sonatei II pentru pian și violoncel* de George Enescu; *serenada* ca partea II în *Sonata pentru violoncel și pian* de Claude Debussy; *blues* în partea II și *Perpetuum mobile* partea III în *Sonata pentru vioară și pian* de Maurice Ravel; *Coral protestant* în *coda* părții III a *Sonatei pentru trompetă și pian* de Paul Hindemith; elemente de marș în multe dintre sonatele pentru pian de Serghei Prokofiev (*Scherzo* din *Sonata nr. 2, op. 14* prima parte din *Sonata nr. 6* etc). *Sonata pentru clarinet solo*, dintr-o singură parte, a lui Tiberiu Olah dă impresia în reușitul *Fugato*, că apar mai multe voci, datorită varietății nuanțelor pentru fiecare intrare. *Sonata pentru vioară și pian* de Pascal Bentoiu, alcătuită din două mișcări, în care prima parte este scrisă în formă de s. iar a doua, rondo*, dezvăluie talentul autorului în a crea un ciclu din două mișcări contrastante

în care una completează imaginile celeilalte. O s. pentru vioară solo cu o preponderenţă a stilului polifon a realizat Wilhelm Berger. Cele patru mişcări: *Balata*, *Toccata*, *Improvisatione*, *Fuga* ne demonstrează o reuşită încercare în a adapta forme preclasice unui conţinut şi suflu nou, contemporan. 2. *Forma de sonată*. Dezvoltarea muzicii secolelor XVII—XVIII a pus în faţa muzicienilor necesitatea de a găsi noi forme de expresie pentru a reda problematica legată de condiţiile istorice tot mai diferite ce se profilau continuu. Tendinţa spre o dominare a stilului omofon, cu reversurile logice în domeniul armoniei tonale — necesară şi din punct de vedere al reflectării ideilor înaintate, filosofice, culturale, etice, ce căpătau o circulaţie tot mai mare — a determinat o mare cotitură, ce a dus între altele la pregătirea cristalizării formei şi genului de sonată. Ca şi alte forme muzicale apărute în decursul istoriei, forma de sonată s-a dezvoltat din prototipul structurii bipartite*, prezentă în suita preclasică* (*allemanda**, *curanta**, *giga** etc.). Printre muzicienii ce au dus forma bipartită spre o nouă profilare, cităm pe Domenico Scarlatti (1685—1757) şi Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788). Domenico Scarlatti a semnat peste 500 de lucrări pentru pian pe care le-a intitulat la început *Exerciţii* sau *Piese*, pentru ca mai tîrziu tot el să le denumească *Sonate*. Toate aceste lucrări, unele din ele *allemande*, *toccate*, *rondo* sau *gigă* etc., relevă la o atentă analiză încercările făcute pînă a ajuns la determinarea tipului de s. ce-i poartă denumirea. Observăm că niciodată Domenico Scarlatti n-a depăşit cadrul bipartit (cu cele două secţiuni A şi B), specifice suitei preclasice. De asemenea, trebuie subliniat că Domenico Scarlatti n-a adus nici o contribuţie în domeniul genului de s., întrucît lucrările sale sînt alcătuite numai dintr-o singură mişcare. Muzicii lui Domenico Scarlatti îi sînt proprii acele sentimente ce redau bucuria de a trăi, tinereţea, exuberanţa, natura etc., şi exprimă foarte rar învolburări dramatice. Poate de aceea el n-a simţit nevoia unor inovaţii capitale în domeniul s., ci a mers pe linia îmbogăţirii şi perfecţionării ei. Viabilitatea muzicii lui Domenico Scarlatti este o realitate vie, întrucît s. sale se cîntă în mod curent în zilele noastre, şi acest factor este supremul argument. Să revenim la elementele de formă pe care le urmărim. Forma preclasică bipartită era alcătuită din două secţiuni:

$$\frac{A}{I \quad V} - \frac{B}{V \quad I}$$

Structura conţinea două momente, fiecare subsumînd o perioadă desfăşurată în specificul muzicii polifone, şi nu se împărţea în fraze, fiind în acelaşi timp modulantă; schema de mai sus are în vedere faptul că prima perioadă modula spre treapta a cincea — la dominantă — sau, dacă tonalitatea era minoră (să spunem *do minor*), putea să moduleze spre relativa majoră (adică *mi bemol major*); perioada a doua prelua întotdeauna tonalitatea finală a primei perioade, şi la sfîrşit revenea la tonalitatea iniţială, aceea cu care a început prima perioadă (adică *Do — Sol*, *Sol — Do* sau *do — Mi bemol*, *Mi bemol — do*). În perioada suitelor preclasice, elementul tematic din dansuri era de cele mai multe ori redus la un motiv (sau două) ce apărea la începutul A-ului, după care motivul respectiv era prelucrat prin diferite mijloace specifice: secvenţare, inversare, lărgire, dinamizare etc. Dar cu timpul, odată cu pătrunderea elementelor omofone în muzică, sensul tematic capătă şi el o extindere pînă la profilul unei linii cantabile sau instrumentale care se desfăşoară pe mai multe măsuri. Ca exemplu redăm *Sonata în sol major* de Domenico Scarlatti, unde în A apare clară o temă formată din opt măsuri, fraza a doua fiind reluată

S de două ori, iar la sfîrșit o mică modificare de registru — la mîna stîngă — pentru a se imprima mai bine tonalitate *sol major*:



S

Tema II

b Fraza I - re major

mf

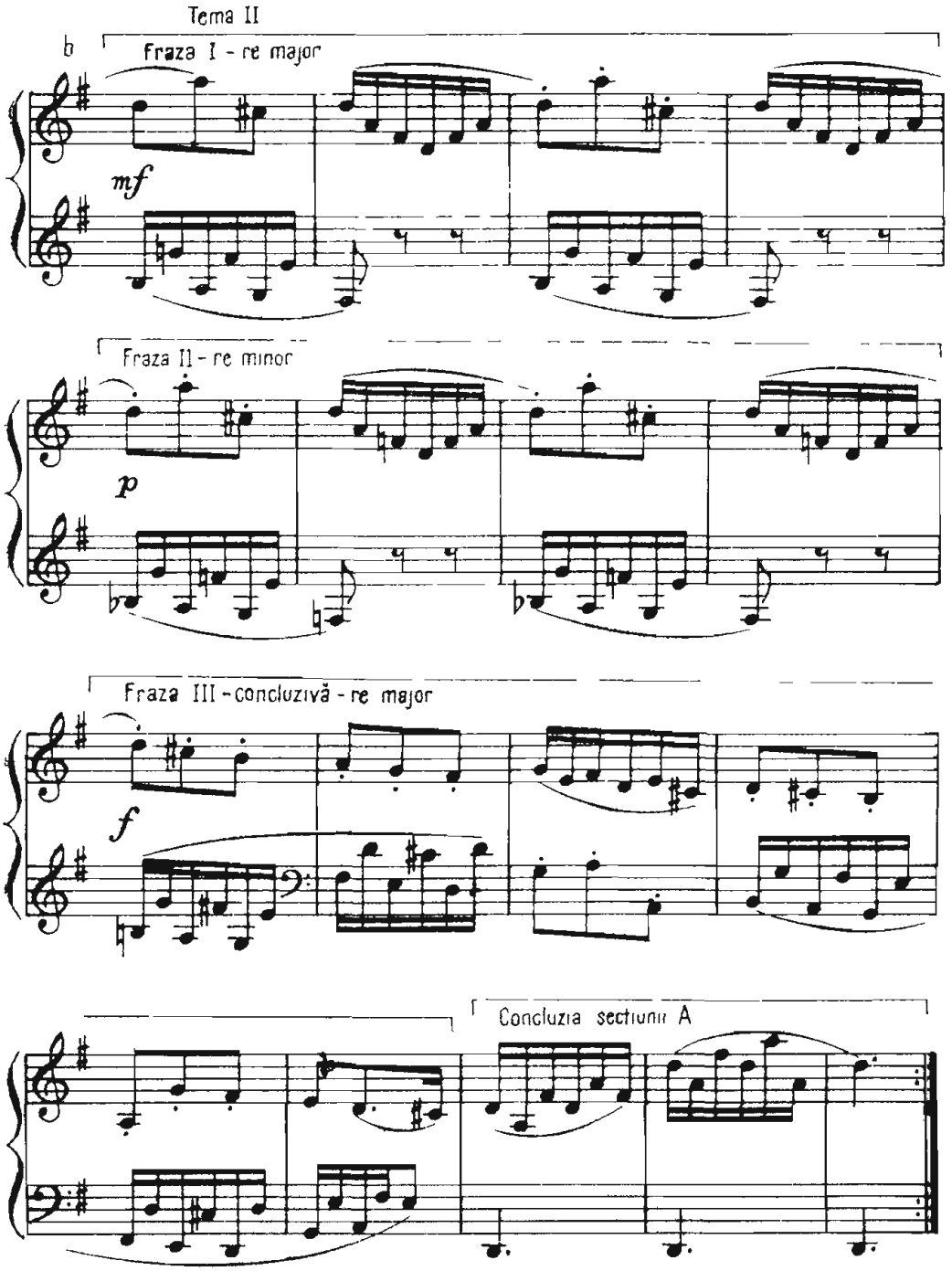
Fraza II - re minor

p

Fraza III - concluzivă - re major

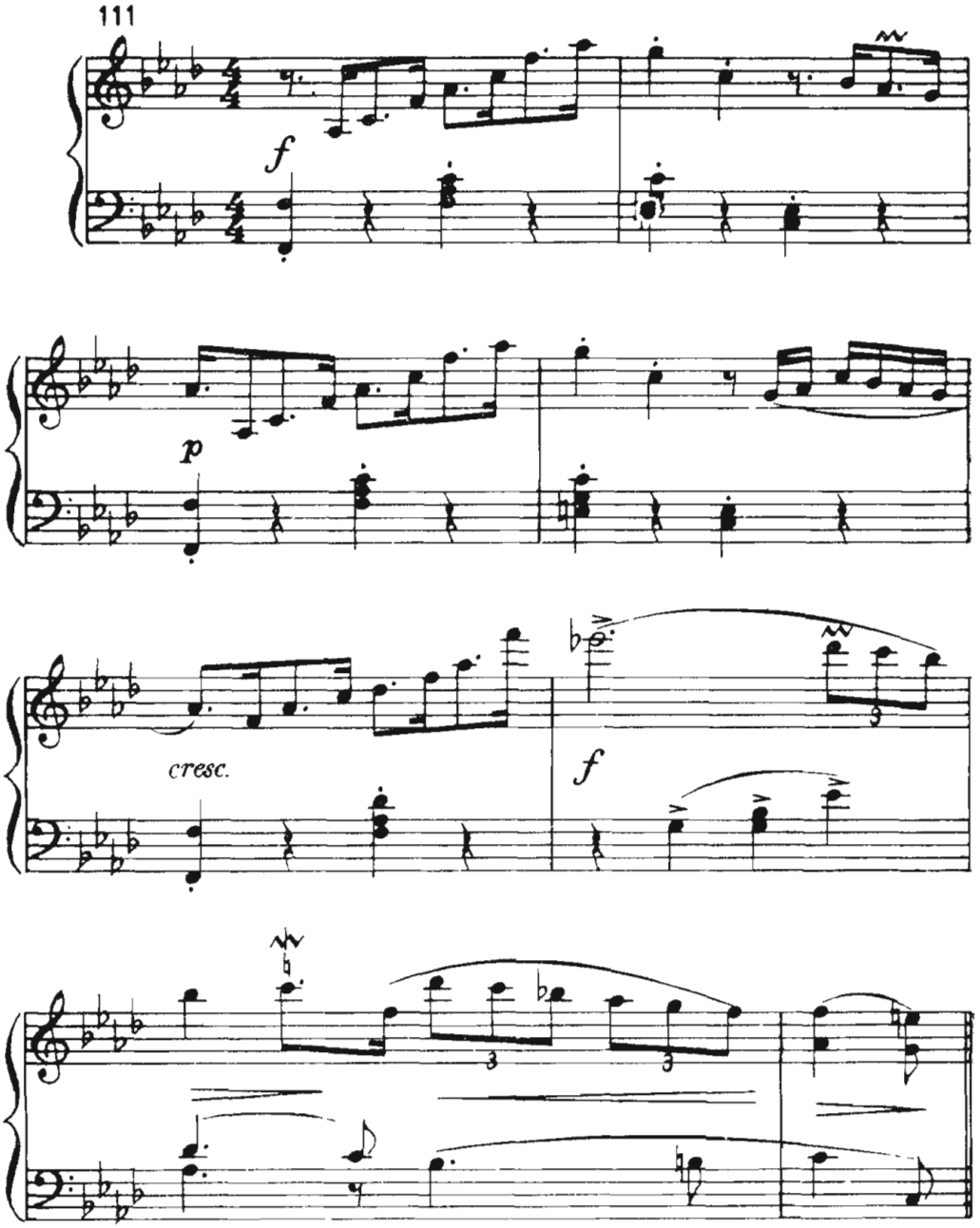
f

Concluzia secțiunii A



În noile condiții nu se mai putea folosi perioada desfășurată și nici reduce A-ul doar la opt sau douăsprezece măsuri, și atunci Domenico Scarlatti *găsește un drum nou pentru realizarea A-ului, care de fapt anticipă expoziția din sonata clasică*. El *deduce din prima temă o altă idee muzicală* căreia îi încredințează rolul de a *modula spre dominantă* — primele opt măsuri — după care *compune o a doua temă* în *Re* — pe dominantă. Și această temă (b) este derivată din prima, dar o colorează cu o alternanță între major și minor, pentru ca să se fixeze foarte bine pe *Re*. Ultimele trei măsuri au rolul unei concluzii ce întăresc tonalitatea temei secundare — *Re*. In acest mod, clasicii au găsit în prima secțiune — așa cum am spus mai sus — întruchiparea unei perfecte expoziții

S de sonată. (Prezentarea de teme contrastante în cadrul expoziției va fi o reușită ce se va realiza ulterior. Deocamdată se creează principiul pe baza căruia temele se expun în tonalități diferite.) Ce se întîmplă în cadrul B-ului? La început apare tema întîi, din A, dar expusă în *Re*, și tot în cadrul a 12 măsuri. Urmează apoi puntea*, ce conține patru măsuri în plus, pentru a sublinia mai bine revenirea de la *Re* spre tonalitatea *Sol*. Mai departe va apare într-adevăr o idee genială a lui Domenico Scarlatti, și anume, în momentul cînd revine la tonalitatea inițială, compozitorul *readuce tema a doua* (care în A apăruse în *Re*) *de astă dată în tonalitatea de bază a sonatei, adică Sol*. Prin această mutație, el sugerează — și realizează — unul dintre principalele puncte de referință ale sonatei clasice, și anume, *apariția reprizei*. Iată și schema: A, măsurile 1—12 *tema întîi* (a) în *Sol*; măsurile 13—20 *puntea*; măsurile 21—34 *tema a doua* (b), *Re*; măsurile 35—37 concluzia în *Re*; B, măsurile 38—49 *tema întîi* (a), în *Re*; măsurile 50—61 *puntea* (patru măsuri în plus față de prima expunere din A); măsurile 62—75 *tema a doua* (b), în *Sol*; măsurile 76—78 *concluzia* în *Sol*. Acest exemplu — ca și multe alte analizate — ne permite să fixăm — în linii mari — elementele specifice formei de s. la Domenico Scarlatti, nu înainte însă de a aminti că el a încercat totodată și alte diferite variante, care însă nu l-au mulțumit. Studiul formelor muzicale în s. de Domenico Scarlatti ne permite să observăm că unele intenții au rămas unicate sau au fost reduse doar la cîteva încercări. Astfel, a existat dorința încă în primele lucrări, cînd forma era strict bipartită (*Allemandà*), de a aduce la sfîrșitul B-ului și prima temă odată cu tonalitatea inițială. În acest mod apărea o repriză cu prima idee, dar forma privită în ansamblu putea fi comparată cu o variantă tripartită (A B A), ceea ce nu corespundea concepțiilor sale. O altă direcție a constituit-o aducerea unei teme noi la începutul B-ului, întrucît noua tonalitate era pregătită prin modulația de la sfîrșitul perioadei A. Dar nici acest drum nu a fost urmat, întrucît se crea o disproporție marcantă între A și B, mai ales că după expunerea noii teme, din B, urma desfășurarea, și astfel ideea de repriză nu se putea realiza. După multe tatonări, Domenico Scarlatti a găsit drumul propriu, fapt ușor de constatat, deoarece majoritatea s. lui se înscriu în noua structură. a) Toate inovațiile sale se mențin în cadrul structurii A B. b) Secțiunea A anticipă viitoarea expoziție clasică de s., prin faptul că aduce — în cadrul ei — și o a doua temă, de regulă în tonalitatea dominantei. c) Realizează ideea de repriză prin aducerea în cadrul B-ului a celei de a doua teme — apărută întîi în cadrul A-ului, dar de astă dată în tonalitatea A-ului. Domenico Scarlatti n-a preferat realizarea unei reprizei și cu tema întîi, deoarece ea constituia elementul tematic care de cele mai multe ori era prelucrat la începutul B-ului. d) Domenico Scarlatti — deși a avut merite excepționale în domeniul formei de s. — n-a îmbogățit cu nimic genul, rămînînd fidel s. dintr-o singură mișcare. Unul dintre compozitorii care au continuat investigațiile în domeniul formei a fost și Carl Philipp Emanuel Bach. La el, forma de s. este împărțită în trei diviziuni, apărînd și *dezvoltarea*, ca o diviziune proprie, cît și *repriza* cu ambele teme. De asemenea genul de s. — ciclu — este alcătuit din trei sau patru mișcări (Sonatele pentru pian nr. 1, 2, 6 etc.). De exemplu, *Sonata nr. 1 în fa minor* (a opta în ordine cronologică după ediția Schenker) este alcătuită din trei mișcări: partea I — *Allegro assai*, partea II — *Andante cantabile*, partea III — *Andante grazioso*. Surprinzător este faptul că toate sînt scrise în formă de s. bitematică, iar în prima parte se observă o tendință de dramatizare a discursului muzical, prin prima idee cu un caracter ferm, categoric.



După acest „preludiu" la forma clasică de s., să trecem la prezentarea ei detailată. Forma de s. este considerată ca o culme a gîndirii dialectice în muzică — întrucît la bază se află principiul filosofic hegelian al tezei, antitezei și sintezei. Forma de sonată cuprinde trei diviziuni sau secțiuni: *expoziția, dezvoltarea* și *repriza*, care se îmbină organic și cursiv în cadrul întregii forme. *Expoziția* cuprinde patru subdiviziuni: tema principală (sau grupul principal), puntea, tema secundară (sau grupul secundar) și concluzia.

Tema principală este denumirea primei idei muzicale, care are, la clasici, în general, un conținut energic, dinamic, avîntat, dramatic. În *Sonata pentru pian op. nr. 1* de Ludwig van Beethoven, expresia muzicală redă un conținut de esență dramatică. Există idei muzicale în care predomină expresia lirică, cantabilă, interiorizată, ca în tema I din *Sonata pentru pian nr. 12* de Wolfgang

S

Amadeus Mozart; tot la Wolfgang Amadeus Mozart, în *Sonata pentru pian K. V. nr. 331*, imaginea este apropiată de un dans de epocă, cu un conținut optimist, de voie bună. Pentru a putea sublinia cît mai bine sensul muzical al temelor principale, compozitorii indică interpretarea primelor mișcări din sonate, simfonii, concerte în tempo de: Allegro, Allegro moderato, Allegro assai, mai puțin Allegro vivace sau Presto. Tempoul de Andante con moto din *Sonata nr.32 în re major* de Joseph Haydn sau indicația de Adagio din *Sonata pentru pian în mi bemol major K. V. 282* de Wolfgang Amadeus Mozart nu sînt specifice primelor mișcări ale unei s. Subdiviziunea întîi ocupă un rol predominant față de celelalte din cadrul expoziției și pentru faptul că ea este *purtătoarea tonalității principale* (tonalitatea de bază) a întregii forme de s. Cînd spunem că tonalitatea *Sonatei op. 5 pentru pian* de Johannes Brahms este *fa minor*, atunci fără nici un echivoc știm că tema I a primei mișcări este expusă în tonalitatea *fa minor*. În ceea ce privește structura muzicală, notăm că pentru tema principală predomină formele de lied*. Majoritatea temelor principale din sonatele clasice au formă monopartită, ca de exemplu la Joseph Haydn, *Sonata pentru pian în do diez minor*, la Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonata pentru pian în fa major K. V. 532*, la Johannes Brahms, *Sonata op. 1 în do major pentru pian*. Forma bipartită este mai puțin folosită, iar cea tripartită mai mult în primele părți din simfonii scrise în formă de sonată: partea I din *Simfonia VII* de Ludwig van Beethoven, partea I din *Simfonia IV* de Piotr Ilici Ceaikovski, ca și în prima parte din *Sonata op. 5 în fa minor pentru pian* de Johannes Brahms.Dar în afara formelor determinate (forme tipice, clasice), există situații în care apare necesară folosirea termenului de grup tematic. Prin grup tematic avem în vedere existența mai multor idei muzicale, care, prin profilul lor tonal, nu pot fi apreciate și încadrate în forme determinate. Să luăm, de pildă, prima parte din *Sonata pentru pian în fa major K. V. 332* de Wolfgang Amadeus Mozart, unde grupul tematic principal este alcătuit din două idei muzicale prezentate în *fa major*. În această situație, nu poate fi vorba de o formă monopartită, întrucît în respectiva structură trebuie să existe doar o singură idee muzicală — o perioadă; dar nici formă bipartită nu este, întrucît aici nu avem două tonalități diferite: una pentru prima idee care să fie desemnată prin litera A, și a doua — *contrastantă din punct de vedere tonal* pentru a fi desemnată prin B. Iată pentru ce se folosește termenul de grup principal (sau în cazul temei II, secundar) cînd ideile muzicale existente nu pot fi încadrate în structuri determinate în sens clasic. Mai trebuie spus că tema I sau grupul principal se notează cu litera A. În cazul grupului principal din *Sonata pentru pian K. V. 332* de Wolfgang Amadeus Mozart, grup alcătuit din două idei muzicale expuse în *fa major*, prima idee va fi desemnată prin litera a, iar a doua idee prin a_1. În *Sonata pentru pian op.2, nr.1, în fa minor de* Ludwig van Beethoven întîlnim o situație interesantă prin raritatea ei. Tema principală este redusă aici doar la o frază. Acest exemplu este necesar pentru a sublinia că în general temele principale sînt alcătuite din idei muzicale complete, avînd ca structură *perioada*, indiferent dacă structura se împarte sau, nu în fraze, sau dacă permite o lărgire sau un complement cadențial, sau, în sfîrșit, dacă alcătuiește o dublă perioadă.

Puntea. Funcția principală a punții este de a realiza trecerea de la tonalitatea temei principale (sau a grupului principal) spre tonalitatea temei secundare (sau a grupului secundar). Rolul modulatoriu fiind elementul determinant, puntea poate fi delimitată datorită acestui factor. Instabilitatea tonală este în același timp și elementul principal datorită căruia puntea nu poate

avea o formă tipică, în sens clasic. A doua funcție a punții — care nu apare evidentă și obligatorie în toate lucrările — este obținerea unui contrast expresiv-dinamic între temele sau grupurile tematice ale expoziției. Într-o expoziție în care ambele teme, principală și secundară, au un caracter liric, pentru a nu se produce monotonie pe întreaga zonă a primei diviziuni, punții i se atribuie rolul de a realiza contrastul și mobilitatea necesară dramaturgiei muzicale. Un asemenea exemplu întîlnim în *Sonata pentru pian K.V. 332* de Wolfgang Amadeus Mozart, unde grupul principal alcătuit din două idei muzicale de o expresie lirică predominantă (măsurile 1-22) este urmat de o punte care, prin dramatismul ei, face atît trecerea spre tonalitatea *do major* a grupului secundar (care începe la măsura 41), îndeplinind astfel funcția modulatorie, cît și aceea de contrast dinamic-emoțional între cele două grupuri de teme muzicale (măsurile 23—40). În ceea ce privește *tematica*, sînt de făcut următoarele sublinieri: majoritatea punților au la bază elemente intonaționale și ritmice ale temei principale (Johannes Brahms — *Sonata op. 1 pentru pian*, George Enescu — *Sonata a II-a pentru vioară și pian)*; dar mai există posibilitatea aducerii unei teme proprii (Ludwig van Beethoven — *Sonata pentru pian op. 10, nr. 3*) sau anticipării unor elemente ale temei secundare, caz mai puțin frecvent. Pentru o mai bună înțelegere a planului modulatoriu al punții, trebuie spus că de multe ori se disting trei faze cu caracter tonal, legate între ele. *Prima fază* o constituie tonalitatea cu care începe de fapt puntea și care, de cele mai multe ori, este chiar tonalitatea temei principale; *a doua* este faza modulatorie, iar *a treia* anticipă deja tonalitatea temei secundare, prin faptul că apare de obicei o pedală pe dominanta tonalității secundare; modulațiile propriu-zise în această fază se exclud. Dacă analizăm puntea primei mișcări din *Sonata pentru pian op. 14 nr. 2* de Ludwig van Beethoven, observăm că ea începe de la măsura 9, avînd o tematică proprie deși unele elemente — insistența pe un sunet și o anumită mișcare descendentă a liniilor melodice — ne permit să remarcăm anticipații ale grupului secundar. De la măsura 9 pînă la măsura 14 se desfășoară *prima fază*, ce pornește de la tonalitatea *sol major* (tonalitatea temei principale), preluînd totodată și pulsația — la mîna stîngă — a ritmului predominant de șaisprezecimi. *Faza a doua* începe de la măsura 14, odată cu șirul de modulații, iar *faza a treia*, de la măsura 19, se remarcă prin apariția pedalei dominantei tonalității *re major*, adică *sunetul la*. Faza a treia are la sfîrșit — în măsura 24 — o anacruză de două măsuri ce face trecerea spre grupul secundar. Dintre toate subdiviziunile componente ale unei expoziții de s., puntea poate lipsi, ea nefiind totdeauna obligatorie. În asemenea caz, funcția ei modulatorie este îndeplinită de o lărgire a temei principale (sau a ultimei idei muzicale din grupul principal), ca de exemplu în partea II din *Sonata pentru vioară și pian de* César Franck (scrisă în formă de s.), partea I, din *Sonata II pentru violoncel și pian* de George Enescu, partea I din *Sonata pentru flaut și pian* de Sigismund Toduță etc. Uneori puntea este extrem de redusă, ea putîndu-se rezuma doar la un singur acord, ca în partea III, *Molto Allegro*, din *Sonata K.V. 457* de Wolfgang Amadeus Mozart, unde, de la tonalitatea *do minor* a grupului principal, se face trecerea spre următoarea subsecțiune printr-un acord de septimă dominantă. Un exemplu evident de concentrare maximă a punții întîlnim în *Simfonia neterminată,în si minor*, de Franz Schubert:

S

Tema secundară. În această zonă predomină — ca expresie — elementele cantabile, lirice, interiorizate, urmărindu-se obținerea unui contrast de atmosferă față de tema principală. Și pentru ca delimitarea să fie cît mai pronunțată, tema sau temele secundare se prezintă într-o tonalitate diferită față de cea a temei principale. În perioada de început, cînd forma de s. era în etapa de profilare, tematica subsecțiunilor nu era diferită, întrucît tema secundară nu era altceva decît tema principală expusă la dominantă — la fel ca în suita preclasică. În *Sonata pentru pian și vioară nr. 2* de Joseph Haydn și în *Sonata pentru pian în si bemol major K. V. 570* de Wolfgang Amadeus Mozart acest aspect poate fi ușor sesizat. De la Ludwig van Beethoven, față de tradiția expunerii temei I în tonalitatea tonicii și a temei II în tonalitatea dominantei, a început să se evidențieze expunerea celor două teme în tonalități diferite prezentînd o corelație de terță. Iată *Sonata „Patetica"*, *op. 13* (paralelă între *do minor* și *mi bemol major*), *Sonata „Appassionata"*, *op. 57* (paralelă între *fa minor* și *la bemol major*), *Sonata „Waldstein"*, *op. 53* (paralelă între *do major* și *mi major*). În epoca contemporană nu există preferințe speciale pentru aceste corelații — în *Simfonia V* de Dmitri Șostakovici (prima parte), tema principală apare în *re minor*, iar tema secundară în *mi bemol minor*. Să arătăm totuși că printre primele exemple de lucrări scrise în forma de s., și care nu respectă principiul clasic, se află și prima parte din *Concertul pentru pian nr. 1* de Frédéric Chopin, unde tema principală este expusă în *mi minor*, iar a doua în *mi major*. În ceea ce privește forma grupului secundar, acestea poate să ne apară ca lied mono sau bipartit, sau în structură tripartită simplă; dar cel mai frecvent se distinge un grup tematic. În mod special în s. clasice (Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven) se observă predilecția pentru o arhitectură cu două, trei idei muzicale. Grupul secundar al primei mișcări din *Sonata pentru pian op. 2 nr. 3* de Ludwig van Beethoven constituie un punct de referință pentru felul de a fi structurat. În asemenea situații două teme au un caracter liric, iar a treia este foarte dinamizată. I se spune chiar ascensiune dinamică sau pur și simplu dinamizare. (Logica unei asemenea gîndiri muzicale este foarte simplă. Dacă Ludwig van Beethoven ar fi prezentat trei teme lirice, atunci s-ar fi produs o ruptură între dinamica temei principale, impulsul adus de punte și grupul secundar.) În cazul nostru, a treia idee muzicală a grupului secundar, bazată în mod intenționat pe prima parte a punții, sudează și mai unitar elementele componente ale expoziției. (Adăugăm că și cele două concluzii sînt derivate din intonațiile melodice-ritmice ale ideilor muzicale mai sus amintite.) Dar ascensiunea dinamică poate apare și ca o lărgire a celei de a doua idei muzicale, așa cum vedem în *Sonata op. 14 nr. 2* de Ludwig van Beethoven. În acest caz, vom socoti că grupul secundar este alcătuit doar din două idei muzicale. Întrucît tema și grupul secundar se desemnează în analiza formei muzicale prin litera *B*, în cazurile mai sus amintite fiecare idee muzicală va fi departajată grafic prin litera mică adiacentă, adăugîndu-se doar o cifră nouă. În analiza *Sonatei op. 14 nr. 2*, cele trei teme ale grupului secundar vor fi desemnate prin $b — b_1 — b_2$ (unii muzicieni notează de la început temele prin cifre, astfel: $b_1 — b_2 — b_3$).

Concluzia. Rolul concluziei în expoziția formei de s. este de a liniști atmosfera și de a întări tonalitatea temei sau a grupului secundar. Denumirea vine tocmai de la această funcție, și de aceea acordurile conclusive ce apar sugerează fără echivoc — așa cum trebuie să repet — predominarea tonalității temei sau a grupului secundar. Pornind de la centrele tonale ce se impun în cadrul unei expoziții, trebuie să conchidem că ea începe cu o tonalitate și se încheie cu alta; dualitatea tonală constituind de fapt punctul de plecare pentru următoarea diviziune — dezvoltarea, unde frecvența modulațiilor și a prelucrărilor tematice vor fi de fapt impulsul unui proces dialectic ce urmărește obținerea unei sinteze, cu alte cuvinte, a unei concluzii logice în repriză și astfel în ansamblul întregii forme. Iată pentru ce — și în sensul funcției importante pe care o deține — tematica concluziei poate fi diferită; ea poate aduce *elemente tematice din tema principală* pentru a crea o unitate intonațională între începutul și sfîrșitul expoziției (*Sonata pentru pian și vioară nr. 4 în mi minor* de Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonata a II-a pentru pian și vioară* de George Enescu), dar putem constata și prezența unei teme proprii (*Sonata pentru pian și vioară op. 47* de Ludwig van Beethoven) sau a unor motive ce ulterior, în dezvoltare, capătă o nouă dimensiune (*Sonata pentru pian în re major K. V. nr. 311* de Wolfgang Amadeus Mozart). Există însă și exemple în care concluzia se bazează pe imaginea muzicală a temei secundare, așa cum putem observa în *Sonata nr. 6 pentru pian și vioară* de Wolfgang Amadeus Mozart. Lorin Mazel are perfectă dreptate cînd, în lucrarea sa: *Structura operelor muzicale* (Edit. muz. de stat, Moscova, 1960) scrie următoarele: „Indiferent de tematica concluziei, ea se evidențiază de obicei printr-o simplă și clară linie melodică, ritmică și armonică. Ea aduce pe prim plan cele mai importante intonații din temele precedente, eliberîndu-le de ornamentări și complicații".

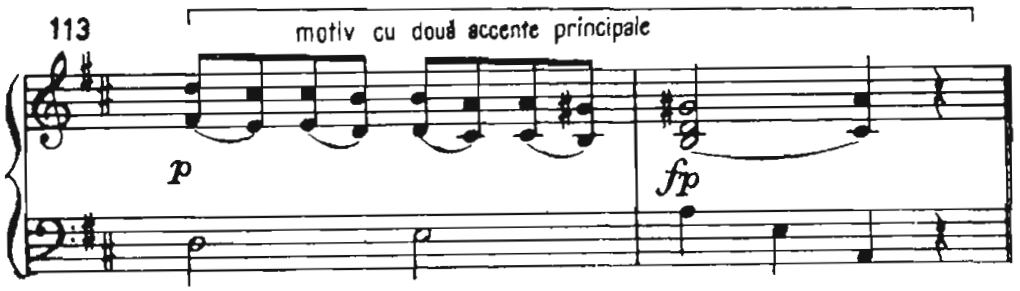
Nu puține sînt acele expoziții care conțin *două concluzii*, a doua fiind mai scurtă, mai concisă, și sugerînd o imagine de *încheiere*, asemănătoare unei *coda*. Unii muzicieni au și folosit, în trecut, termenul de codă, fapt ilogic însă, pentru că rolul și funcția codei de abia la sfîrșitul formei de s. se evidențiază.

De aceea, în cazul în care există două concluzii, prima se va numi concluzia temei sau a grupului secundar, iar a doua, concluzia întregii expoziții. În *Sonata pentru pian op. 14 nr. 2* de Ludwig van Beethoven, lucrare amintită anterior, în cadrul explicațiilor pe care le aducem despre grupul secundar, putem să arătăm că există două concluzii. Prima, cuprinsă între măsurile 47 și 57, iar a doua de la măsura 58 la 63, inclusiv. Analiza lor demonstrează cît se poate de bine principiile teoretice enunțate.

Dezvoltarea. A doua diviziune a formei de s. ocupă, din punct de vedere al conținutului, un loc deosebit, aceasta datorită transformărilor tematice, armonice, ritmice ce își găsesc locul, transformări în urma cărora se determină expresia generală a întregii mișcări. Desigur, totul este în funcție de tensiunea mai mult sau mai puțin dramatică pe care compozitorul dorește să o realizeze. De altfel, aici, un rol important îl au temele din expoziție, întrucît între aceste două teme s-a formulat „teza" și „antiteza" ce trebuie să alimenteze „disputa dialectică" din cadrul dezvoltării. Să menționăm însă că reguli speciale de compunere a unei dezvoltări nu există. Fiecare s. își are o configurație proprie, în funcție de expresia muzicală pe care compozitorul dorește s-o reliefeze.

Tematica dezvoltării. În cadrul dezvoltării poate fi prelucrat orice element tematic prezent în cadrul expoziției, indiferent dacă acesta aparține

temei principale, temei secundare, punții ori concluziei. Cu toate acestea, în multe dezvoltări se observă predilecția compozitorilor pentru cultivarea temei principale (în primul rînd), datorită caracterului ei dinamic, energic, dramatic etc. Dar puține sînt acele exemple în care prelucrările tematice să se desfășoare pornind de la o singură idee muzicală, întrucît și dezvoltarea trebuie să conțină imagini contrastante. O asemenea dezvoltare, bazată în majoritate pe prima temă (*Sonata în si bemol minor pentru pian* de Frédéric Chopin), are repercusiuni asupra modului de realizare a reprizei. (Vom reveni asupra acestei capodopere în cadrul datelor ce le prezentăm despre repriză.) Dar nu este exclusă nici posibilitatea ca o temă lirică să-și schimbe caracterul, și în cadrul dezvoltării să devină mai activă, dinamică (*Sonata pentru pian op. 28* de Ludwig van Beethoven). Pe lîngă cele spuse pînă acum în legătură cu tematica, trebuie avută în vedere și posibilitatea apariției în cadrul dezvoltării, a unei teme complet noi. În acest caz, tema prezentată poartă denumirea de *episod*. Exemple concludente găsim în finalul *Sonatei pentru pian op. 2 nr. 1* și în prima parte din *Simfonia III*, „*Eroica*", de Ludwig van Beethoven, în prima parte din *Simfonia VII*, „*a Leningradului*", de Dmitri Șostakovici etc. În dezvoltare nu întîlnim temele în forma lor inițială, ci doar sub forma unor detalii sau motive pregnante ce s-au dedus, ca profil melodic și ritmic. Iată pentru ce temele pot oferi o bază pentru o prelucrare și o contrapunere ideatică, avînd drept consecință o impulsionare și o dramatizare a întregului flux muzical. Un exemplu concludent, ce demonstrează în primul rînd că orice element tematic poate căpăta amploare în dezvoltare, iar în al doilea rînd, importanța motivului ca bază generatoare de conturarea unor multiple stări emoționale, îl găsim în ultimele două măsuri din concluzia primei mișcări a *Sonatei pentru pian, K.V.311* de Wolfgang Amadeus Mozart:



De altfel, majoritatea spațiului destinat dezvoltării, în această formă de sonată se bazează pe motivul de mai sus. Tehnica prelucrărilor motivice este specifică multor compozitori, dar în primul rînd lui Ludwig van Beethoven, care i-a conferit o nouă și multilaterală potențare. Deși forma de sonată aparține, ca orientare muzicală, stilului omofon, trebuie să spunem că în dezvoltare pot apărea elemente specifice polifoniei. Suprapunerile tematice, imitațiile*, canonul*, fugatto*-ul (finalul *Sonatei pentru pian op. 101* de Ludwig van Beethoven), variațiunile polifonice* etc. sînt cîteva dintre mijloacele de expresie ce pot fi întîlnite în cadrul dezvoltărilor.

Planul tonal al dezvoltării. Una dintre caracteristicile specifice dezvoltării este *instabilitatea tonală*, care se evidențiază datorită permanentelor modulații dorite de compozitor. Transformările tematice ar fi lipsite de culoare dacă ele n-ar fi expuse în alte tonalități, fără să mai spunem că menținerea unui plan tonal unic ar duce fără nici o discuție la monotonie. În cele mai multe cazuri, tonalitatea cu care începe o dezvoltare este aceea de la sfîrșitul

expoziției (Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonata pentru pian K. V. 279*); dar poate să înceapă cu omonima minora sau cu o tonalitate diferită de aceea precizată la sfîrșitul expoziției. În *Sonata op. 79 pentru pian* de Ludwig van Beethoven, concluzia expoziției întărește tonalitatea temei secundare, *re major*, iar dezvoltarea începe în *mi major*; în *Sonata op. 28*, dezvoltarea începe în *sol major*, față de *la major* — tonalitatea concluziei. În primul caz, dezvoltarea începe cu un ton mai sus (*re* — concluzia, *mi* — dezvoltarea), iar în cel de al doilea, cu un ton mai jos (*la* — concluzia, *sol* — dezvoltarea). În ceea ce privește planul tonal propriu-zis al dezvoltării, el este în funcție atît de posibilitățile intrinsece ale elementelor tematice, de amploarea și profunzimea pe care un autor dorește să le imprime, cît și în funcție de instrumentul pentru care scrie. De exemplu, nu se recomandă scrierea unei dezvoltări în care să abunde diezii la o eventuală s. pentru trompetă. La compozitorii clasici observăm că modulațiile se fac din cvintă în cvintă, din terță în terță și nu de puține ori din secunde în secunde mari sau mici ascendente, dar și descendente. Bineînțeles, aceste principii sînt foarte generale, și depind de măiestria și fantezia autorului. Se constată uneori că modulațiile din terță în terță aduc o nuanță coloristică deosebită, tot așa cum cele din secundă în secundă (ascendente) dinamizează dezvoltarea. Tot la clasici se observă evitarea — pe cît posibil — a tonalității principale în cadrul dezvoltării, întrucît tonalitatea de bază trebuie să fie pregătită pe plan acustic, ca și pe plan psihic pentru a fi reauzită în repriză. În cazurile în care tonalitatea principală nu poate fi evitată, se observă aducerea acesteia pe timpi* slabi, avînd o funcție pasageră. Să mai detaliem că spre sfîrșitul dezvoltării se observă de obicei apariția unei pedale pe dominanta tonalității cu care începe repriza.

Structura și fazele dezvoltării. Pornind de la cele spuse anterior în legătură cu instabilitatea tonală specifică dezvoltării, completăm ideea cu încă un aspect, și anume, cel al structurii care apare în lumina acestei instabilități. Astfel, o dezvoltare nu are și nu poate avea o formă determinată, clasică (mono-, bi-, tri-, tripentapartită etc.), fiecare secțiune mediană a unui allegro de s. definindu-și propria sa fizionomie, fapt ușor de acceptat întrucît nu există două dezvoltări care să se asemene; apoi prelucrările tematice și ritmice, planurile armonice, liniile polifone sînt determinate de factori obiectivi și subiectivi (tematica, intențiile autorului, pentru ce instrument se compune etc.) care în nici un caz nu se pot repeta de la o lucrare la alta. De aici dificultăți în legătură cu posibilitățile de structurare a dezvoltărilor după un principiu unic. Totuși, un anume sens al proporțiilor se păstrează. Nu este vorba de realizarea unui număr egal de măsuri pentru ca echilibrul să fie perfect, deși uneori acest punct de vedere este foarte important. Există un simț al formei pe care compozitorul trebuie să-l dovedească în orice lucrare, indiferent de stil, gen, secțiune etc. Pentru obținerea unei cît mai concludente și organice dezvoltări, Ludwig van Beethoven a găsit și fundamentat în lucrările sale principiul teoretic al celor *trei faze*. Fazele nu sînt obligatorii, uneori apărînd doar două sau chiar patru. Principalul este că ideea organizării pe faze a dezvoltărilor a fost necesară compozitorilor, ea fiind preluată de mulți autori (Anton Bruckner, Gustav Mahler, Johannes Brahms, George Enescu, Dmitri Șostakovici etc.), întrucît au găsit-o întru totul firească în sensul reliefării conținutului emoțional dorit, permițînd totodată, în alt sens, o bună organizare logică a materiei sonore. *Faza întîi* face de obicei trecerea de la sfîrșitul expoziției către centrul dezvoltării. După cum se poate deduce, faza întîi este în principiu liniștită, rolul ei punînd pe prim plan *acumularea* tensiunii care

S va deveni evidentă în faza a doua; bineînțeles, există și situații cînd compozitorul urmărește obținerea unui contrast substanțial între sfîrșitul expoziției și începutul dezvoltării. Un asemenea exemplu se poate observa audiind *Simfonia VI* de Piotr Ilici Ceaikovski, partea I, unde apare un șoc dramatic între aceste două diviziuni, și din această cauză sfîrșitul expoziției a trebuit să capete un aspect liric și meditativ, desfășurînd o sonoritate foarte redusă; astfel, de abia la începutul dezvoltării va apare o bruscă modificare sonoră și dinamică, tensionînd atît forța expresivă cît și puternica tentă dramatică. *Faza a doua* are de obicei amploarea cea mai mare. Aici tensiunea dramatică determinată de transformările tematice de natură ritmică, armonică și polifonică ajunge la un punct culminant. Uneori punctul culminant al dezvoltării poate să apară și în faza a treia, sau să coincidă cu începutul reprizei, dar în multe lucrări este vizibilă predilecția pentru realizarea acestei culminații tensitive în faza a II-a (*Sonatele op. 14, nr. 2, op. 31, nr. 1 pentru pian* de Ludwig van Beethoven etc.). *Faza a treia* este de regulă *anacruza reprizei*, ea pregătind armonic, printr-o pedală pe dominanta tonalității de bază, apariția reprizei. În faza a treia aproape că dispar modulațiile armonice și, odată cu ele, prelucrările tematice tensitive, toată desfășurarea muzicală urmărind pregătirea reprizei. Repetăm că aceste faze nu sînt obligatorii, unele s. conținînd în cadrul dezvoltării mai multe sau mai puține faze, ca de exemplu în *Sonata pentru pian op. 49 nr. 2* de Ludwig van Beethoven, unde există numai două faze. Să știm însă că o fază se diferențiază de alta printr-o unitate tematică derivînd din tema principală sau din cea secundară — dar și prin modalitatea de folosire a mijloacelor de expresie, anume, prin transformarea imaginilor muzicale. Acest aspect este foarte important, întrucît nu se prea observă ca într-o fază să apară tehnici diferite de prelucrare tematică specifice unei faze anterioare. În *Sonata pentru pian op. 14, nr. 2* de Ludwig van Beethoven, *faza întîi* începe în *sol minor*, de la măsura 64, cu prelucrarea primului motiv din tema principală și pregătind tonalitatea *si bemol major*, în care va apare și un fragment din tema secundară. Totul se realizează într-o nuanță sonoră redusă (piano) pentru a pregăti aducerea unui contrast sonor (forte) în tonalitatea *la bemol major*, compozitorul înlănțuind pe plan dramatic elemente din tema principală. În acest context apare evidentă funcția de acumulare pe care o are prima fază; în plus se observă expunerea unor fragmente care provin din substanța muzicală caracteristică ambelor teme. *Faza a doua* începe la măsura 81 și este dominată de prelucrarea motivelor din tema principală. Circuitul tonal care ajută la sublinierea dramatică și dinamică a textului muzical este: *la bemol major*, *sol minor*, *fa minor*, *si bemol major* și se încheie printr-un acord de septimă dominantă al tonalității *mi bemol major* (măsura 98). *Faza a treia* (măsura 99) poate da impreisa unei false reprize, deoarece se aduce tema principală aproape completă în *mi bemol major*, dar spre sfîrșitul ei se vede că rolul acestei tonalități este de a pregăti dominanta (pedala pe sunetul *re*), pentru *sol major*, tonalitatea cu care începe repriza.

Repriza. A treia secțiune a formei de s. poartă denumirea de repriză. *Caracteristica principală constă în eliminarea contrastului tonal* specific expoziției (prezentările temelor principale și secundare în tonalități diferite) sau *a instabilității tonale* din dezvoltare. În repriză predomină doar o singură tonalitate, și anume, aceea a *temei principale*, deoarece tema a doua sau grupul secundar apar tot în tonalitatea temei principale. Aici asistăm la readucerea temelor în lumina expunerii lor integrale, dar fără prelucrări tematice esențiale, fără reliefarea conflictului dramatic, cu o susținută stabilitate tonală.

În *Simfonia V* de Fr. Schubert — partea I — repriza formei de sonată expune prima temă la subdominantă (*mi bemol*) în loc de tonică (*si bemol*).

Repriza este momentul de *sinteză* în forma de s. Ea are și un *rol psihologic*, întrucît auditorul, sesizînd revenirea temelor din expoziție, le percepe ca o relaxare după tensiunea muzicală conținută în secțiunea anterioară. Tematica reprizei este asemănătoare cu a expoziției, mai puțin, cum am arătat, planul tonal. O asemenea formă de repriză poartă denumirea de *repriză obișnuită* sau, cum i se spune frecvent, *reexpoziție*. Unele sonate aparținînd lui Joseph Haydn și chiar lui Wolfgang Amadeus Mozart conțin reexpoziții. (Acest tip de repriză apare atît în genul de s., cît și în simfonie*, concert*, muzică de cameră*.) Dar observînd că folosirea permanentă a reexpoziției riscă să ducă la o formulă șablon, că ea favorizează monotonia acestei secțiuni, compozitorii au recurs la varierea ei, la formularea unor tipuri noi de repriză, neidentice cu expoziția, structuri pe care le expunem în cele ce urmează.

Repriza dinamizată este cea mai frecventă (și în zilele noastre). Ea se obține prin varierea și îmbogățirea elementelor din expoziție cu noi linii melodice, armonice, polifonice, dinamice, de registrație etc. În multiple sonate, simfonii sau concerte de Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Johannes Brahms, Franz Liszt, George Enescu, Béla Bartók, Dmitri Șostakovici etc. formele de s. conțin reprize dinamizate.

Repriza concentrată poate fi realizată pe două căi: a) prin reducerea temelor ca amploare față de expoziție (*Sonata pentru pian op. 2, nr. 2* de Ludwig van Beethoven); b) prin renunțarea la una dintre temele expoziției. De obicei se renunță la tema principală, întrucît fără prezența celei de a doua teme — prin aducerea ei în tonalitatea inițială — nu s-ar putea preciza dacă într-adevăr forma este de s. În mod practic, eliminarea temei principale este condiționată de realizarea unei dezvoltări desfășurate doar prin comentariul acestei idei muzicale. Un exemplu concludent este prezent în prima parte a *Sonatei pentru pian în si bemol minor* de Frédéric Chopin. Dar și mult mai înainte, în s. lui Joseph Haydn, de pildă, există reprize concentrate. *Sonata nr. 6 în do diez minor* aduce întîi în repriză o dinamizare a temei principale, iar apoi renunță la prima idee muzicală din grupul secundar. Desigur, există o justificare ce pornește de la faptul că prima idee apare, în expoziție, în tonalitatea *mi major*; deoarece însă tonalitatea temei principale este *do diez minor* — de altfel întreaga atmosferă este bogată în nuanțe dramatice — ar fi trebuit să aducă prima idee din grupul secundar în *do diez major*. Dar Joseph Haydn n-a dorit să aducă modul major, pentru a nu schimba esența muzicală mult mai reliefată în minor.

Repriza inversată (sau în oglindă) apare destul de frecvent, și este o modalitate în care auzim mai întîi tema secundară, și după aceea pe cea principală. Presupunînd că dezvoltarea s-a bazat mai mult pe transformarea muzicală a temei principale și că în concluzie întreaga desfășurare a acumulat o mare tensiune dramatică, începerea reprizei cu tema secundară — lirică prin esență — creează un contrast sonor și de atmosferă față de ceea ce a fost. În același timp, relaxarea psihologică se obține mai concret prin teme cantabile decît prin teme dinamice. În *Sonata pentru pian și vioară în re major nr. 3* (partea III) de Wolfgang Amadeus Mozart, în poemul simfonic *Preludiile* de Franz Liszt, ca și în multe alte lucrări, repriza inversată apare ca o necesitate dictată de firescul narațiunii muzicale.

Falsa repriză este o variantă ce se întîlnește mai rar. Ea presupune aducerea temei principale mai întîi într-o tonalitate vecină și imediat apoi în

S

tonalitatea inițială. În principiu, ultima fază a dezvoltării pregătește apariția reprizei pe baza unei pedale pe dominantă. De exemplu, în *Sonata op. 10 nr. 2 în fa major pentru pian* de Ludwig van Beethoven (partea I), ultima fază a dezvoltării, în loc să aducă o pedală pe sunetul *do* (dominanta lui *fa*), pune accentul pe sunetul *la*, care este dominanta lui *re*. În această situație, tema principală apare în *re major*, și de-abia după aceea în *fa major*. Prima expunere constituie astfel falsa repriză, iar a doua, repriza propriu-zisă. Dacă între aceste două expuneri ar fi intervenit un proces de dezvoltare, cu șiruri noi de modulații, atunci n-am fi vorbit de o falsă repriză, deoarece apariția temei principale în *re major*, plus șirul de modulații și transformări tematice *ar fi aparținut dezvoltării*, repriza începînd doar la expunerea temei principale în *fa major*. Falsa repriză mai poate fi întîlnită în *Sonata pentru pian și vioară op. 47*, „*Kreutzer*", de Ludwig van Beethoven, în prima parte din *Sonata pentru pian în fa diez minor* de George Enescu, în *Sonatina pentru pian* de Marțian Negrea etc. În poemul simfonic *Preludiile*, amintit mai sus, la repriza inversată trebuie să spunem că este în același timp și falsă, întrucît tema secundară apare întîi într-o tonalitate vecină, *la major*, și după aceea reapare în tonalitatea de bază, *do major*. Cele cinci tipuri de repriză prezentate pînă aci — ele avînd o frecvență ce le impune ca modele de organizare — pot să ofere și diferite alte îmbinări între ele, ca de exemplu repriză inversată și, în același timp, dinamizată, inversată și falsă (*Preludiile*) etc.

Introducerea. Uneori apariția expoziției în forma de s. este precedată de o introducere, aceasta avînd rolul de a pregăti tonalitatea în care va fi expusă prima temă. Pe alt plan, introducerea are rolul de a crea și atmosfera psihologică, fie prin contrastul de tempo mai rar, fie printr-o pregătire intonațională a principalei idei muzicale (vezi introducerea de la prima parte a *Simfoniei IX* de Ludwig van Beethoven). Există și introduceri (vezi *Sonata pentru pian*, „*Patetica*", de Ludwig van Beethoven) care conțin motive importante tematice ce vor apare pe parcurs, în expoziție și dezvoltare, rolul acestora în dramaturgia formei de s.. fiind deosebit de important. Întrucît introducerea nu are o tonalitate propriu-zisă — mai curînd demonstrează o instabilitate tonală —, ea nu poate avea o formă determinată. De altfel, nici nu există vreo normă de structurare a introducerii. Joseph Haydn n-a folosit aproape de loc — în genul de sonată instrumentală — introducerea. Wolfgang Amadeus Mozart a recurs foarte rar la introducere, iar atunci cînd o folosea, prefera s-o expună într-un tempo rar (Adagio sau Largo). Compozitorul care a potențat și prezentat introducerea într-o nouă viziune a fost Ludwig van Beethoven.

Coda. În creația lui Joseph Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart, coda are simpla funcțiune de a încheia forma de s., subliniind tonalitatea de bază prin acorduri conclusive. În multe s., concluzia îndeplinește rolul codei. Din această cauză, proporția și conținutul codei propriu-zise rămîn în specificul unei viziuni — pe plan superior — retorice. Meritul de a fi spus ceva nou și în această privință îi revine tot lui Ludwig van Beethoven, care a amplificat coda în unele lucrări pînă aproape de dimensiunile unor secțiuni distincte ale formei de sonată. În analizele făcute de Romain Rolland sonatelor lui Ludwig van Beethoven, se află subliniată părerea că și în spațiul rezervat codei ar continua acțiunea de dezvoltare a ideilor muzicale, deși această continuare se ordonează după cadența temporară ce a premers reprizei. (Această afirmație nu exclude recunoașterea că și la Ludwig van Beethoven există forme de s. unde coda este foarte limitată.) Ceea ce trebuie precizat din primul moment, cînd vrem să analizăm o codă, este determinarea precisă

a locului de unde începe secțiunea. Din studiile creației lui Ludwig van Beethoven s-a ajuns la concluzia — preluată de toți muzicienii — că după epuizarea, în cadrul reprizei, a tuturor elementelor expoziției (deci după concluzie), tot ce urmează aparține de codă. Doar în muzica instrumentală, unde concluzia este urmată de o *cadență instrumentală*, coda suportă o mutație, ea începînd după respectiva cadență. Alt aspect este tematica. Din multitudinea de exemple clasice și contemporane se observă că de obicei tema principală este baza intonațională a codei (vezi *Sonata pentru pian în sol minor nr. 2* de Robert Schumann.) Dar ea se poate baza și pe concluzia expoziției (vezi *Sonata pentru pian op. 2 nr. 1*, partea I, de Ludwig van Beethoven). Se pot cita și cazuri (Gustav Mahler, Anton Bruckner) în care coda reexpune aproape toate elementele din expoziție, principiu preluat din *Simfonia a III-a*, „*Eroica*", de Ludwig van Beethoven. Foarte rar se întîmplă ca o codă să conțină o temă proprie; un asemenea caz este consecința de regulă a unui program special al lucrării, cum e de exemplu coda din uvertura *Egmont* de Ludwig van Beethoven. Un aspect deosebit poate fi observat în *Sonata pentru pian în fa diez minor* de George Enescu, unde, la sfîrșitul primei mișcări, apare un episod între sfîrșitul reprizei și coda propriu-zisă. În ceea ce privește structura codei (bineînțeles ne referim la acele fragmente sonore care prin amploarea și conținutul lor expresiv oferă o imagine ce completează suflul întregii desfășurări muzicale — vezi *Sonata pentru pian op. 53*, „*Waldstein*", sau *Sonata pentru pian op. 31, nr. 2*, partea III, de Ludwig van Beethoven etc.) putem semnala că și aici există o împărțire pe faze, ca la dezvoltare. Și aici fazele nu sînt obligatorii, dar atunci cînd aceste trei faze există, funcțiile lor sînt următoarele: — *prima fază* prezintă de obicei elementul sau elementele tematice predominante în codă; — *a doua fază* prelucrează ideile muzicale anterioare; — *faza a treia* încheie coda prin prezentarea de cadențe ce întăresc tonalitatea de bază. Unii mai intitulează această fază coda cozii, sau încheierea propriu-zisă. Pentru că am amintit despre existența unui echilibru între secțiuni pe baza numărului de măsuri, dorim să dăm doar două exemple din două sonate de Ludwig van Beethoven. În *Sonata pentru pian op. 14 nr. 2* constatăm următoarele:

expoziția conține		63 de măsuri
dezvoltarea	„	61 de măsuri
repriza	„	63 de măsuri
coda	„	13 măsuri.

Sonata pentru pian op. 31 nr. 2 (partea III) prezintă următorul tablou:

expoziția conține		94 de măsuri
dezvoltarea	„	119 măsuri
repriza	„	108 măsuri
coda	„	77 măsuri

Dacă în primul exemplu coda este limitată ca amploare, în al doilea se observă numărul de 77 de măsuri existent în codă. Acest fapt duce la părerea, care are o largă circulație, că unele forme de s. compuse de Ludwig van Beethoven, Anton Bruckner, Gustav Mahler etc. conțin nu trei diviziuni (expoziție, dezvoltare, repriză), ci *patru*, considerîndu-se coda ca o secțiune de sine stătătoare.

Variante ale formei de sonată. **1.** Printre variantele structurii clasice ale formei de s. se află *sonata fără dezvoltare*. Caracteristica acestei forme este determinată de conținutul muzical care în genere este expus într-o mișcare

S rară și nu solicită desfășurări cu tentă dramatică. Configurația specială a formei este alcătuită din două secțiuni, și anume, expoziția și repriza; iar în cadrul s. ca gen, sonata fără dezvoltare înlocuiește forma de lied, specifică mișcărilor lente. Ca exempele, cităm partea II din *Sonata pentru pian în fa major K. V. nr. 332* de Wolfgang Amadeus Mozart, partea II din *Sonata pentru pian op. 10 nr. 1* de Ludwig van Beethoven, prima parte din *Sonata pentru vioară și pian*, de César Franck etc. 2. O altă variantă este *rondoul-sonată*, forma ce include o îmbinare între caracteristicile formei de sonată cu ale celei de rondo (vezi explicațiile la forma de rondo). 3. În cadrul *concertului clasic*, prima parte, scrisă în formă de S., conține unele modificări de structură, introduse în acest gen de Wolfgang Amadeus Mozart și continuate ulterior de alți compozitori. Este vorba de introducerea *dublei expoziții*, *dinamizarea concluziei* etc. (a se vedea articolul despre Concert).

BIBL. Prout, E., Applied forms. London, 1895; Schlossberg, A., *Die ital. Sonata für mehrere Instrumente* im 17. Jh. Heidelberg, 1935; Eschmann, K. *Changing Forms in modern Music.* Boston 1945; Sposobin, I. V., *Forma muzicală.* Muzghiz, 1958; Mazell, L. *Structura operelor muzicale.* Moscova, 1960; Fischer, R. *Sonatele pentru pian de Beethoven*, Edit. muzicală, 1966; Hermann, E. *Form und Struktur in der Musik.* Mainz, 1967; Ciortea, T. *Cursul de forme muzicale de la Conservatorul „C. Porumbescu"* din București (manuscris); T. Ciortea — *Cvartetele de Beethoven*, Edit. Muzicală, 1968.

STIL MUZICAL (lat., *stilus*). În general, prin s. se înțelege totalitatea elementelor (formă și conținut) prin care se caracterizează creația unui autor, școală ori curent componistic, sau a unei epoci (baroc, clasicism, romantism, impresionism etc.). Termenul de s. este foarte des utilizat în artă, comportînd multiple semnificații, uneori chiar contradictorii. Se poate vorbi în ansamblu despre s. unei epoci, luînd în considerare *suma particularităților* ce pot fi identificate la mai mulți compozitori. Sub acest raport, noțiunea de s. se referă îndeosebi la totalitatea mijloacelor de expresie folosite, ca și la limbajul gramatical — de sintaxă și morfologie sonoră — al respectivei perioade. Dar atunci cînd apreciem creația unui singur compozitor, în mod obligatoriu prin s. avem în vedere și ceea ce autorul a realizat datorită asimilării respectivelor mijloace, ceea ce configurează mai precis valoarea intrinsecă specifică muzicii sale. În cadrul acestui context judecăm poziția filosofică și estetică, măiestria artistică, influențele muzicale preluate, elementele noi ce apar, toate acestea comparate și raportate la alți compozitori, fie din trecut, fie din generația care îi este proprie. Se poate lărgi această amplă analiză de s. eventual și la o epocă, dar caracterizarea va fi subiectivă, întrucît vom prefera elementele determinante apărute la cei mai reprezentativi autori, dar și în acest caz contradictorii, pentru că un compozitor nu se repetă — ca viziune formală — în imaginea oferită de un alt confrate. Datorită acestor particularități, despre o epocă vom vorbi mai mult în general. Perioada Barocului — de exemplu — ne permite să sesizăm sobrietatea expresiei, ornamentarea liniilor melodice cu grupete, mordente etc., predilecția pentru o gîndire muzicală predominată de factura polifonă, dar și de prezența centrărilor tonale, atenția deosebită acordată muzicii instrumentale, dar și vocale; folosirea formelor bipartite, tripartite, cristalizarea și ampla dezvoltare a formei de fugă, a concertului grosso etc. Aceste aspecte pot fi întîlnite frecvent la Georg Phillip Telemann, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel și la mulți alți compozitori, dar rezultatele — pentru fiecare autor în parte — sînt total distincte. Pascal Bentoiu, în cartea sa *Sinteze*, definește s. astfel: „S. înseamnă

— obiectiv — un ansamblu de mijloace componente, puse — în cadrul operei — în serviciul expresiei artistice". După Valéry, s. începe la un autor în momentul cînd reușește să se îndepărteze de ceea ce este normă în perioada respectivă. Pot fi prezentate și alte păreri, dar preferăm să cităm cîteva rînduri scrise de George Enescu despre Wolfgang Amadeus Mozart: „Îl consider — greșit poate — raportîndu-l la Beethoven. Ceea ce este minunat la Mozart, ceea ce-l deosebește total de Beethoven, este că la el nu există niciodată experiențe, tatonări. El merge drept la țel, găsește dintr-o dată. Se adaptează fără să se supună formelor epocii sale, și mă refer la forma sonată, bazată la urma urmelor pe simple raporturi de tonalitate". După cum se vede, George Enescu îl caracterizează pe Wolfgang Amadeus Mozart prin unghiul de vedere al rezultatelor artistice, și mai puțin prin prisma mijloacelor de expresie, mijloace pe care, după cum știm, Wolfgang Amadeus Mozart le-a îmbogățit prin esențializarea lor, și mai puțin prin aducerea unor date noi de structură și formă. Fără discuție că mijloacele de expresie pot influența în mod deosebit esența muzicii, dar numai în cazurile în care autorul le descoperă sau le dă o altă fizionomie grație geniului său creator. Există și folosirea cu alte accepțiuni a termenului de s., așa cum a intrat acesta în uzul terminologiei muzicale. Se vorbește de s. polifon și de s. omofon, pentru a caracteriza un mod de gîndire, de concepere și de modelare a materiei sonore. Se spune curent s. *a cappella*, s. cameral, s. simfonic, substituindu-se ca semnificație termenului de gen cameral sau simfonic. Introducerea recitativului în operele italiene și extinderea acestui mijloc de expresie în creațiile de operă, în cantate, în oratorii, a dus la formularea existenței unui s. *recitativ*. De fapt, aici noțiunea de s. include și se substituie noțiunilor de gen și formă. Uverturile de operă — italiană și franceză — sînt genuri cu structuri proprii, și totuși mulți teoreticieni folosesc termenul de s. de uvertură italiană, sau pe cel de s. de uvertură franceză. Aici s. poate fi socotit ca o caracteristică specifică unei epoci, întrucît în secolele XVIII—XIX uverturile și-au schimbat complet profilul pe care îl aveau în secolul XVII. Nu de puține ori se confundă cu maniera, preluîndu-se în acest fel anumite date specifice unei alte epoci. Dar manierismul există în fiecare perioadă istorică. Numai că și aici pot interveni mutații și corective. Cînd Serghei Prokofiev compunea, în anii 1916—1917, *Simfonia clasica*, el prelua doar la un anumit nivel unele caracteristici specifice perioadei, dar le-a integrat gîndirii muzicale proprii, creînd o operă de mare forță expresivă, autentică, și care în decursul anilor și-a dovedit viabilitatea. Noțiunea de s. a fost folosită de către compozitorii școlilor naționale pentru a sublinia orientarea lor estetică și filosofică. Nu puțini sînt acei care au militat cu multă perseverență și cu rezultate excelente pentru realizarea unui s. național, atît în țara noastră, cît și în alte părți. Formularea respectivă a fost necesară pentru obținerea unei distincții între s. popular, adică creația populară, folclorică, și s. național, devenit simbol de orientare a muzicii culte. Dar și aici, pe acest drum, au apărut unele nuanțe interesante, printre care cele notate de George Enescu cu ocazia compunerii *Sonatei a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc"*. În anul 1928, referindu-se la această subliniere, George Enescu nota: „Nu întrebuințez cuvîntul de s. pentru că el arată ceva făcut, în timp ce cuvîntul *caracter* exprimă ceva existent, dat de la început". Acest citat poate fi interpretat în sensul că s. este o noțiune ce-și poate schimba esența, forma în decursul anilor, pe cînd *caracterul popular* a fost, este și va fi veșnic. În secolul nostru, discuțiile despre s. au căpătat o amploare mult mai mare și datorită tendințelor contradictorii — ca orientare

S estetică, dar și ca sens însuși al noțiunii de muzică — care se manifestă pe plan general în domeniul creației muzicale. Dacă anterior ne-a fost posibilă caracterizarea generală, în sensul prezentării unor date specifice perioadei baroce, pentru etapa noastră acest lucru devine aproape imposibil de realizat, datorită multiplelor diversificări pe care le-a căpătat creația muzicală. Mai mult ca sigur că, după trecerea unor ani, cînd se vor lămuri multe dintre ideile serioase și profunde, alături de unele care se vor uita, fiind incoerente, dar apărute în acest secol, se vor putea aprecia stilistic și aduce pe prim plan elementele sale determinante. Pînă atunci, subliniem încă o dată că noțiunea de s. are în vedere actul creator, în sensul cel mai profund al cuvîntului, ca mijloc uman de comunicare, ca direcție de înălțare spirituală.

STRETTO (ital., *stretta* = strîngere, strînsoare, grăbire). Un mijloc de tehnică muzicală în compoziție, specific muzicii polifone, care are în vedere intrarea unei a doua voci înainte ca prima să-și fi epuizat tema. **S.** se poate extinde la multiple voci. Și în muzica orchestrală se folosește acest procedeu, și atunci diferite motive dintr-un subiect se pot auzi simultan, datorită suprapunerilor contrapunctice. **S.** are rolul de a dinamiza o desfășurare muzicală, de a crea o tensiune la sfîrșitul divertismentului, pentru a pregăti apoi încheierea sau repriza unei fugi. Dar s. poate fi adus în expoziție, odată cu expunerea vocilor, de exemplu *Fuga III* din *Clavecinul bine temperat* de Johann Sebastian Bach, vol. II, sau în încheiere (ori repriză) — excepționala *Fugă XXII* din primul volum *Clavecinul bine temperat*. În dubla fugă din *Recviemul* de Wolfgang Amadeus Mozart putem observa în divertisment un s. bazat pe a doua temă care începe la bas, măsura 34, trece la tenor, altist, sopran revenind un moment din nou la bas, ca o pregătire pentru *încheierea cu prima temă* (*Kyrie Eleison*), expusă tot la bas. Al doilea s. apare în cadrul încheierii la măsura 44. Dacă o voce intră înainte ca prima să-și fi expus toată tema și merge în paralel cu expunerea ei, avem un s. canonic. Precizăm de asemenea că atunci cînd toate vocile unei fugi participă la expunerea în s. a temei, respectivul principiu poartă denumirea de s. *magistral*. Cînd apar diferite variante de expunere (o voce expune tema augmentată, alta tema inversată și o a treia în forma inițială etc.) procedeul se numește s. *compus*. (A se vedea *Fuga VIII* la trei voci, în *mi bemol minor*, primul volum din *Clavecinul bine temperat* de Johann Sebastian Bach, de la măsura 62, unde la bas-bariton tema apare augmentată, la altist în forma de bază, iar la sopran tema inversată.)

STUDIU (ital., *studio*; franc., *étude*; germ., *Etüde*; engl., *Study*). Piesă muzicală avînd drept scop perfecționarea celui care practică muzica în vederea interpretării unor anumite probleme de ordin tehnic (uneori și de expresie). Din secolul XIX, denumirea de s. (étude) a fost uneori înlocuită prin *Exercice*, *Caprice* (*Capriccio*), *Etude*. Există piese cu caracter pur didactic compuse de: Robert Cramer, Muzio Clementi, Karl Czerny, Rudolf Kreutzer, David Popper, Robert Klenck etc., dar există și așa ... numitele studii de concert, scrise de Frédéric Chopin — 24 *Studii pentru pian*, Niccolo Paganini — *Capricii pentru vioară* (24), Robert Schumann — *Studii simfonice pentru pian*, Franz Liszt — *Capriciu pentru pian după Paganini*, *Waldesrauschen und Gnomenreigen pentru pian*, 28 *variațiuni pe o temă de Paganini*, Claude Debussy — *Douze Études*. Au mai scris s. Alexandr Skriabin, Béla Bartók, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Heinz Werner Henze, Frank Martin etc. În general aceste s. sînt redate în forme mai simple sau mai complexe de lied. La Frédéric

Chopin, Niccolo Paganini, Robert Schumann etc. predomină forma tripartită compusă. Ultima variaţie din *Studiile simfonice* de Robert Schumann are o formă de rondo*, schemă folosită liber de Niccolo Paganini în *Capriciul 4 în do minor* etc. Nu există structuri formale obligatorii (fixe) pentru studii, totul depinzînd de ceea ce urmăreşte să realizeze autorul.

SUBIECT (ital., *soggetto*). În formele polifone bazate pe imitaţii*, invenţiune*, ricercari*, fugă*, prima expunere pe tonică a unei teme — şi următoarea pe aceeaşi treaptă — se numeşte s. sau *dux*. (În articolul despre fugă se dau toate datele necesare în legătură cu s.)

SUITĂ (franc., *suite* = succesiune, urmare). Un număr impresionant de lucrări scrise pentru un singur instrument, pentru formaţii de cameră sau orchestrale poartă denumirea de s. Prin s. se înţelege un gen muzical alcătuit din mai multe mişcări contrastante ca expresie şi mişcare. Procesul de formare a suitei cunoaşte două etape, ale căror rezultate au dus la desăvîrşirea genului atît pe linia conţinutului, cît şi pe linia formei. De aici au rezultat cele două tipuri de bază denumite în mod simbolic: s. preclasică şi s. modernă.

S. *preclasică*. Un rol important în formarea s. preclasice l-a avut dezvoltarea şi perfecţionarea instrumentelor, care prin secolele XIII—XIV îndeplineau doar rolul de acompaniament al unor lucrări vocale: orga veche, harpa folosită de trubaduri, viola da braccio, viola da gamba cu şase strune, viola d' amore cu 14 strune. În secolele XVI—XVII apar instrumente noi ca: vioara, clavecinul, virginalul etc. În secolul XVI două instrumente sînt folosite cu predilecţie pentru acompanierea unor dansuri şi a pieselor vocale. Este vorba de lăută (luth), instrument cu coarde, şi orga portativă, conţinînd tuburi sonore. Atît pentru luth, cît şi pentru orga portativă se scriau partituri muzicale sub forma grafică, practicată în această perioadă, şi anume, a tubulaturilor. În special, secolul XVI poate fi socotit ca punct important de plecare în dezvoltarea muzicii instrumentale. Este îndeobşte cunoscut apoi că muzica instrumentală a apărut mai întîi sub formă de acompaniament al muzicii vocale, şi doar ulterior s-a constituit în gen de sine stătător. Desprinzîndu-se de muzica vocală, muzica instrumentală evoluează independent, căpătînd aspecte deosebite de cele ale stilului vocal, aspecte determinate în bună parte de caracteristicile şi de perfecţionările instrumentelor existente ca şi de apariţia altora. Noile instrumente solicitau un repertoriu adevcat, iar creaţiile apărute influenţau la rîndul lor formarea unei tehnici desăvîrşite, favorizînd interpretarea respectivelor lucrări muzicale. Interdependenţa acestor factori a permis şi o evoluţie a teoriei muzicale, a notaţiei, a conducerii şi a suprapunerii vocilor etc. Un rol deosebit în cristalizarea s. l-a avut practica dansurilor de Curte, care solicita maeştrilor de balet permanente căutări, descoperirea continuă de noi dansuri şi o mare fantezie în conturarea şi stilizarea lor. Şi pare normal ca printre cei ce dansau la Curte — o parte dintre ei — să dorească să cînte piesele auzite, mai ales că în multe case înstărite apare şi obiceiul de a se organiza manifestări muzicale. În acest context se compun nenumărate s. instrumentale care încearcă să răspundă cerinţelor vremurilor. Se pare că termenul de s. a apărut pentru prima oară în Franţa, în secolul XVI, cînd s-au tipărit o serie de caiete pentru dans conţinînd mai întîi succesiuni variate ca tipologie ale dansului *Branle** (Branles). Dar baza de la care s-a format s. preclasică o găsim în caietele pentru lăută editate în secolul XVI, şi în care apar împerecheate două dansuri de

Suita

S origine populară, și anume: unul rar, scris în măsură binară, denumit *pavana**, iar al doilea mișcat, scris în măsură ternară și denumit *gagliarda**. Uneori în locul gagliardei apărea un alt dans, denumit *saltarella**, dar, indiferent de îmbinare, ele apăreau într-o singură tonalitate. *Pavana* (paduana) — denumită se pare după numele orașului italian Padua — era un dans popular cunoscut în Italia și Spania, avînd un caracter solemn, maiestuos, redat într-o mișcare lentă și în măsura de $\frac{2}{4}$. Cu pavana se începeau de obicei dansurile de ceremonie de la Curte. Nu va fi lipsit de savoare să arătăm că, privitor la nuanța maiestuoasă a dansului, unii cercetători consideră că în stilizarea realizată de maeștrii de balet se observă influența preluării, într-o anumită legătură de semantică latină, a cuvîntului *pavo*, care înseamnă păun. *Gagliarda* este un dans opus pavanei, ca expresie și dimanică. Prin caracterul său vioi, plin de forță, și care solicita dansatorilor executarea unor sărituri, gagliarda s-a impus paralel cu pavana. *Saltarella* — denumirea vine de la cuvîntul italian *saltare* (a sări) — este asemănător cu gagliarda și era scris în măsura de $\frac{3}{8}$ sau $\frac{6}{8}$. Aceste trei dansuri au origine populară; dar preluarea și stilizarea lor (în primul rînd prin polifonizare) a dus la apariția formei bipartite simple prin care vor fi structurate multe dansuri din s. Prezentînd primele dansuri care au constituit embrionul propriu-zis al s., se impune o precizare: în ce măsură elementele prezentate mai sus pot fi socotite ca puncte de plecare specifice s.? Să le enumerăm urmînd ca, ulterior, să revenim pentru a le încadra în caracteristicile generale ale s. preclasice: 1. Originea dansurilor este în linii mari populară; 2. Un dans rar este urmat de unul mișcat, unul în măsură de $\frac{2}{4}$ va fi urmat de altul în $\frac{3}{4}$ etc. Respectiva succesiune aduce un real contrast de mișcare și nuanță expresivă. 3. Forma bipartită este predominantă. 4. De asemenea, desfășurările muzicale sînt stilizate pe o bază a gîndirii muzicale polifone; dansurile sînt prezentate într-o singură tonalitate, acest principiu — al unității tonale — devenind criteriul indiscutabil al s. În secolele XV—XVI și chiar în secolul XVII, s. nu avea încă un profil fix, altfel spus, o structură care să permită precizarea unei tipologii, speciale. De exemplu, în Italia, Domenico da Piacenza scrie în anul 1416 *De la arte di ballare ed danzare* în care include Passadanza, Quadernaria, Saltarella și Piva. În tabulaturile publicate de Petrucci Ottaviano apare o grupare de trei dansuri: pavana, saltarella și piva. De altfel, există nenumărate variante de lucrări în care apar cele mai diferite dansuri, de la *două mișcări* (în Germania), *Dantz* și *Nachdantz*, la *patru*: *passamezzo — saltarella — pavana — gagliarda* (Germania, Franța). În Italia, Marco Fabritio Caroso celebrul maestru de balet din secolul XVI, prezintă, în anul 1581, un tratat de dansuri în care include și următoarea succesiune: *balletto*, *gagliarda*, *rotta* și *canaria*. În dorința tot mai mare de fixare a unui tip clasic de s. apare și o variantă denumită *Variationesuite*, care prezintă de astă dată legături tematice între diferitele mișcări. Ca exemplu, am cita lucrarea lui Paul Peurl, compusă în anul 1611, din patru mișcări: *paduan*, *intrade*, *dantz*, *galliarde*. De asemenea, cităm structura uneia dintre cele 12 s. compuse de Johann Mattheson, care conține: *preludiu**, *allemanda cu double*, *curanta cu double*, *sarabanda**, *giga**. Întrucît numărul și ordinea în s. nu căpătaseră încă o precizare, apar unele s. care conțin între 4 și 23, ba chiar și de 27 dansuri. O asemenea aglomerare punea pe instrumentiști în situația de a alege o parte din piesele s. pe care urmau apoi să le interpreteze. Alături de denu-

mirea s., circulă și aceea de *ordres* (Fr. Couperin), în special în Franța, și *partita*, în Italia, termen preluat și de germani. Tipul fundamental al s. din patru mișcări începe să fie întîlnit la compozitorii Johann Froberger, Jean-Baptiste Lully, John Bull, William Byrd, Henry Purcell etc. La începutul secolului XVIII, în creațiile lui Jean Philippe Rameau (1683—1764), ale lui Georg Friedrich Händel (1685—1759), dar în special ale lui Johann Sebastian Bach (1685—1750), s. capătă fundamentarea ei clasică. În primul rînd observăm că patru dansuri: *allemanda, couranta, sarabanda și giga* se constituie în prototipul de bază al s. Că orice dans în plus se introduce după sarabandă, adică între sarabandă și gigă. Acestea sînt de obicei: *menuetul**, *bourree**, *gavota**, *loure**, *passepied**, *rigaudon**, *siciliana** etc. În plus, Johann Sebastian Bach aduce, ca o introducere ce urmărește fixarea de la început a tonalității unice a s., termenul de preludiu* pentru s. instrumentale (uneori intrada), iar pentru cele orchestrale denumirea de uvertură*. Mai putem întîlni o mișcare ce nu intră în categoria dansurilor populare, *aria**. Ea este introdusă pentru obținerea unui contrast mai puternic între piesele componente. Pentru informare, cităm denumirile părților (ale dansurilor) componente ale unor s. de Johann Sebastian Bach, *Suita I franceză* este alcătuită din cinci părți, și anume: allemandă, courantă, sarabandă, menuet și gigă. *Suita IV franceză*: preludiu, allemandă, courantă, sarabandă, gavottă, menuet, arie, gigă. *Suita engleză nr. 1*: preludiu, allemandă, courantă I, courantă II cu două double-uri, sarabandă, bouree I, bourree II, gigă. Limitîndu-ne doar la aceste trei exemple, să trecem la prezentarea caracteristicilor specifice s. preclasice. 1. Unitatea tonală determină unitatea întregului ciclu. În unele s. mai ample se pot întîlni unul sau două dansuri scrise în omonima tonalității inițiale. Acest lucru nu încalcă principiul unității tonale, deoarece este cunoscut faptul că trecerea de la major la minor, sau invers, nu constituie o modulație, întrucît tonica rămîne neschimbată. 2. O anumită ordine a dansurilor urmărește totodată realizarea contrastului între ele, fie prin caracter, fie prin tempo (vezi succesiunea: allemanda — *moderato*, couranta — *vivace*, sarabanda — — *andante* și giga — *presto*), fie prin măsură: alternarea de măsuri binare cu ternare, simple și compuse. Acest contrast trebuie să fie asigurat pe mai multe căi, de vreme ce unul dintre contrastele hotărîtoare care există în muzică, cel tonal, lipsește. Necesitatea contrastului prin caracter, mișcare, măsură s-a păstrat pe parcursul dezvoltării s. Fiecare dans nou adăugat și chiar aria urmărea acest scop. 3. Din punct de vedere al formei muzicale, în s. predomină structura bipartită — două idei muzicale asamblate în secțiune (A și B). Din punct de vedere tematic, ideea muzicală din B este de regulă prelucrarea ideii din A. Considerăm secțiunea B o nouă idee muzicală pentru faptul că tonalitatea în care este expusă diferă de cea din A. De obicei secțiunile A și B ale fiecărei părți se repetă. În prima secțiune, modulația pornește de la tonalitatea de bază spre dominantă (în cazul tonalității majore) și la dominantă sau paralela majoră (în cazul tonalității minore). Secțiunea a doua (B) preia tonalitatea în care se sfîrșește secțiunea întîi (A) și evoluează spre tonalitatea inițială. Introducerea în s. și a altor dansuri a dus la îmbogățirea structurilor, în primul rînd prin prezența formei tripartite compuse (menuet, gavotă, passepied etc.). Cîteodată apare și un *rondo*. sau un *capriciu*, așa cum se observă în *Partita II pentru pian* sau *Ciaccona* din *Partita II în re minor pentru vioară solo* de Johann Sebastian Bach, *Passacaglia* din *Suita VII pentru clavecin* de Georg Friedrich Händel etc.

S

S. este de fapt primul gen muzical ciclu (instrumental sau orchestral) pe care îl cunoaște istoria muzicii culte. Prin conținutul expresiv, prin semnificația dramaturgiei și structurii sale, s. a influențat apariția altor forme și genuri muzicale. Amintim de inovațiile creatoare ale lui Domenico Scarlatti în domeniul *formei de sonată**, formă ce pornește în evoluția sa definitorie de la structura bipartită specifică s. (De ex. allemanda). Să ne amintim că sonata da camera*, gen laic existent cu precădere în secolele XVII—XVIII era alcătuit din dansuri preluate din s. La rîndul său, concerto grosso (secolele XVII—XVIII) cuprinde de multe ori cîte o sarabandă, menuet, poloneză sau gigă, dansuri specifice s. Genul și forma clasică de sonată, ca și simfonia etc. au fost mult influențate de s. Dacă se va analiza dialectic apariția și evoluția s., nu putem să facem abstracție de condițiile istorice-sociale-culturale care au favorizat apariția sa. Faptul că aproape toate mișcările sînt dansuri de origine populară dovedește o dată în plus, influența creației populare asupra formării muzicii culte. Constatarea că un dans era de origine germană (allemanda), altul francez (couranta) și altul ibero-mexican (sarabanda) sau islandez-scoțian (giga) ș.a.m.d. nu ne poate împiedica să observăm că unirea acestora (și a altora) într-o singură s. a constituit o etapă atît de binevenită, cît și necesară în evoluția muzicii culte. Dansurile, ca și alegerea lor au fost dictate de cerințele protocolului de la Curte care solicita mereu forme coregrafice noi și variate. Dar și dramaturgia muzicală propriu-zisă a cerut intercalarea unor multiple dansuri pentru obținerea contrastului expresiv și dinamic necesar organizării ciclului. De altfel, cum am mai spus, reunirea lor într-o singură tonalitate a dat s. o direcționare, o logică a gîndirii muzicale în sensul realizării unui arc unitar al desfășurărilor muzicale. Să ne oprim acum asupra considerentelor istorice-muzicale care au influențat și determinat sfîrșitul epocii s. preclasice și au dus la apariția s. moderne. Subliniem încă o dată că nivelul cel mai înalt, culminația s. preclasice o realizează Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Händel. După moartea lor, în a doua jumătate a secolului XVIII, se observă că evoluția teoriei și a practicii muzicale, ca și predominarea din ce în ce mai mare a gîndirii omofone și a disciplinei muzicale rezultate din această mutație, a *armoniei*, favorizează apariția de noi genuri și forme muzicale. Încă în plină dominare a s. preclasice apar: serenada*, cassațiunea*, divertismentul*, genuri care în perioada clasică își vor dezvolta mult profilul. Dar influența școlii de la Mannheim, în frunte cu Joseph Stamitz, ca și a celei bologneze, reprezentată de Giuseppe Sammartini, se va resimți puternic, operînd acele mutații care influențează apariția simfoniei* și a sonatei*. Dar și condițiile istorice sînt altele. Viața artistică, inclusiv cea muzicală reflectă puternic frămîntările sociale ale epocii, apare un public nou, cu o mentalitate diferită de cea nemijlocit feudală sau clericală. Cercul închis al saloanelor sau al bisericii își pierde influența asupra vieții muzicale. Noile idei deschid perspective nemaiîntîlnite unor mulțimi diverse; burghezia se străduiește să dezvolte cît mai mult viața culturală, economică și socială, reușind acest lucru într-o măsură deosebită față de ceea ce se petrecea în epoca feudală. În asemenea condiții, se poate spune că sonata, simfonia, concertul și opera devin — în linii mari — formele și genurile caractaristice epocii burgheze și cunosc o permanentă dezvoltare, în timp ce s., gen specific perioadei preclasice (ea s-a format și amplificat în societatea feudală), își pierde însemnătatea. În noile condiții, s. preclasică, cu profilul ei restrîns (prezentarea dansurilor fără dezvoltarea ideilor muzicale, planul tonal unic, prezența în majoritate a formelor bipartite și tripartite), nu mai poate dăinui. Noul

conţinut cere noi mijloace de expresie, noi forme muzicale, în care să existe puternice contraste de ordin tematic, tonal şi ritmic. Să nu se uite apoi că la sfîrşitul secolului XVIII, vioara, alături de pian, devine un instrument perfecţionat, şi astfel i se destină un amplu repertoriu. Orchestrele simfonice cunosc o deosebită înflorire, iar literatura muzicală ce se creează pentru aceste ansambluri devine de asemenea impresionantă. Iată cauzele pentru care s. va trece printr-o perioadă de stagnare; ea va reapare în secolul XIX, dar în cu totul alte condiţii decît fusese concepută mai înainte.

S. *modernă*. S. modernă va cunoaşte, odată cu reapariţia ei în secolul XIX, o diversificare pe trei planuri: s.. din dansuri populare, s. simfonică şi s. din lucrări scenice. Etapa de pregătire pentru reafirmarea s. în accepţie modernă este pe deplin încheiată odată cu apariţia s. *Arleziana* (1872) de Georges Bizet (1838—1875), lucrare asamblată pe baza muzicii scrise pentru drama lui Aplhonse Daudet, şi cu apariţia s. *Seherezada* (1888) de Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov (1844 — 1908). În aceste lucrări găsim o serie de elemente noi preluate de astădată de la simfonie, sonată etc. Precizarea este necesară în sensul că s. preclasică, influenţînd la vremea ei apariţia altor forme şi genuri muzicale, îşi epuiză, cum am văzut, raţiunea de a fi, pentru a reapare ulterior, dar fapt important, cu un profil nou, profil în care influenţele genurilor şi formelor la a căror naştere tocmai a contribuit se resimt cu putere. Aici va fi vizibilă diversificarea tonală înăuntrul s., unitatea fiind realizată prin prezentarea primei şi a ultimei mişcări în aceeaşi tonalitate. Varietatea formelor este sensibilă pentru fiecare parte, pornind de la multiple structuri de lied pînă la rondo şi chiar sonată. Dansurile specifice din vechea s. dispar, şi apar noi dansuri, în funcţie, în primul rînd, de originea naţională a compozitorului (să amintim şcolile naţionale rusă, cehă, norvegiană şi spaniolă), de profil şi culoarea naţională pe care autorul doreşte s-o evidenţieze.

S. *de dansuri*. Se poate spune că ea este urmaşă directă a s. preclasice.În primul rînd, acest tip de s. se dezvoltă mult în perioada de afirmare a şcolilor naţionale. Edward Grieg compune *Scene din viaţa norvegiană*, Antonin Dvorak compune *Dansurile slave* (deşi n-au fost intitulate de autor s., ele aparţin prin succesiunea mişcărilor de acest gen), Isaac Albeniz compune *Suita populară pentru orchestră — Catalonia* etc. Şi în ţara noastră, s. apare ca o formă de manifestare a unui gen muzical larg accesibil. *Suita românească* de Paul Constantinescu, *Suita pentru pian* de Sabin Drăgoi, *Suita pentru vioară şi pian pe teme populare din Bihor* de Tudor Ciortea, *Suita românească* de Paul Jelescu, *Din lumea copiilor* de Diamandi Gheciu, *Tabăra de munte* de Hilda Jerea *Suita pentru pian* de Radu Paladi, *Suita pentru vioară solo* de Vasile Filip etc. ne oferă posibilitatea de a consemna introducerea şi prelucrarea la un nivel de măiestrie a multor dansuri şi cîntece româneşti ca: *Sîrba, Hora, Chindia, Colindul, Brîul, Trei păzeşte, Haţegana, Căluşul, Bărbuncul, Mîndrele*. etc. Iată cum folclorul românesc s-a afirmat drept o sursă de bază pentru cristalizarea unui gen muzical pe plan cult.

O etapă superioară în folosirea creaţiei populare în forme mai ample o constituie formarea celui de al doilea prototip, şi anume, s. simfonică, de fapt un stadiu superior de integrare şi afirmare a elementelor populare. În s. simfonică formele ample, bogăţia relaţiilor tonale, limbajul polifon, culoarea variată a orchestraţiei sînt mijloace de expresie prin care se favorizează elemîntul popular pentru a ajunge şi a fi predominant, esenţializat spiritual în conţinut şi în formă. Cele trei s. de George Enescu, *Privelişti moldoveneşti* de Mihail Jora, *Suita III* de Ion Dumitrescu, *Prin Munţii Apuseni* de Marţian

S

Negrea, s. de Iuliu Mureşianu, Ludovic Feldman, Eugen Cuteanu, Achim Stoia, Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, Laurenţiu Profeta, Petra Carmen-Basacopol, Liviu Glodeanu etc. pot fi citate ca exemple ce au dus acest gen la o amplă şi bogată diversificare de gîndire şi realizare artistică. În mod special arătăm că s. lui George Eenescu au contribuit foarte mult la deschiderea unor noi drumuri acestui gen în ţara noastră. Fără a intra în amănuntele analitice, consemnăm doar că *Suita III*, „*Săteasca*", scrisă în anul 1938, prin înaltul ei nivel de realizare artistică, prin abordarea unui program concret legat de viaţa şi spiritualitatea poporului, a direcţionat gîndirea eminamente simfonică a autorului pe linia realizării imaginilor din programul propus. Dar elementul programatic este prezent în multe s. de mare interes artistic: *Tablouri dintr-o expoziţie* de Modest Musorgski (1839—1881), compusă iniţial pentru pian şi apoi orchestrată de Maurice Ravel, *Suita III pentru orchestră* de Piotr Ilici Ceaikovski, al cărei program foarte general este mai mult sugerat de titlurile mişcărilor (Elegie, partea I, Vals melancolic, partea II etc.); Claude Debussy a scris *Iberia* — „Imagini pentru orchestră" cu cele trei părţi intitulate: 1. *Prin străzi şi drumuri*. 2. *Parfumurile nopţii*, 3. *Dimineaţa unei zile de sărbătoare*. (Autorul nu şi-a intitulat lucrarea s., dar în esenţă ea aparţine acestui gen). Programatismul* însă nu este un factor obligatoriu pentru s. Am aminti în acest sens *Suita pentru pian op. 25* de Arnold Schönberg sau *Suita lirică* pentru cvartet de coarde de Alban Berg, *Suita „1922"* de Paul Hindemith.

Prezentînd pînă aici două tipuri de suită, trebuie să precizăm că determinarea categoriei este îngreunată uneori de conţinutul şi forma lucrării, întrucît există cazuri în care se disting particularităţi din ambele clase. O asemenea compoziţie este *Suita „Eccurile datinei"* pentu orchestră de coarde de Constantin Simionescu. Autorul transfigurează subtil rezonanţe arhaice, reuşind să suprapună inspiraţiei folclorice nuanţe neoclasice şi unele aspecte ale artei sonore contemporane. Pornind de la un bocet, C. Simionescu structurează fluxul muzical în cinci secţiuni ce se cîntă fără întrerupere. În acest mod, autorul realizează o formă tripartită în care prima secţiune are rol de prolog, iar a cincea de epilog. Deşi secţiunea a doua şi a patra prezintă aceeaşi temă, aspectul lor diferă ca expresie şi funcţie în întreaga desfăşurare. Contrastul cel mai puternic îl găsim în a treia secţiune.

S. *din lucrări scenice*. Sub acest generic avem în vedere s. extrase din muzica scrisă iniţial pentru balet, film sau spectacole teatrale. Desigur, cel mai mare succes în sălile de concert, la radio sau la televiziune îl au s. de balet, deşi există şi exemple care ne arată că s. extrase din muzica de scenă sau din muzica de film se bucură de asemenea de interes. Printre lucrările prezentate în sălile de concert enumerăm *Peer Gynt* (1888—1891), muzica scrisă pentru piesa lui Ibsen de Edward Grieg, s. din baletele *Pasărea de foc* (1910), *Petruşka* (1911), *Sărbătoarea primăverii* (1913) de Igor Strawinski, *Lacul lebedelor* de Piotr Ilici Ceaikovski, *Romeo şi Julietta* de Serghei Prokofiev, s. din muzica filmului *Tăunul*, după romanul lui Ethel Voynitch de Dmitri Şostacovici, etc. În muzica românească, nenumărate balete ce se prezintă integral în concerte sau sub formă de s. se bucură de o bună apreciere din partea auditoriului: *La piaţă* (1928), *Curtea veche* (1948), *Cînd strugurii se coc* şi *Intoarcerea din adîncuri* de Mihail Jora, *Nunta în Carpaţi* de Paul Constantinescu, *Harap Alb* (1948) şi *Călin* (1956—1957) de Alfred Mendelsohn, *Priculiciul* (1932) de Zeno Vancea (revăzută în 1956), *Haiducii* (1956) de Hilda Jerea, *Păcală* (1957) de Viorel Doboş, *Iancu Jianu* (1962) şi *Văpaia* (1973) de Mircea Chiriac, *Prinţ şi cerşetor* (1962) de Laurenţiu Profeta. În cele ce urmează, prezentăm

cîteva principii ce stau la baza realizării acestor s. 1. Alegerea celor mai importante și pregnante teme care se succed urmăresc fie o creștere gradată a tensiunii, a dinamicii, fie realizarea unui puternic contrast între ele. Nu este obligatoriu ca ordinea apariției temelor din s. să fie identică cu cea din balet. 2. Temele pot fi expuse în forma lor autentică de prezentare, ori pot fi amplificate. 3. Unitatea tonală se realizează, la toate s., între începutul și sfîrșitul lor. 4. S. nu poate avea o formă precisă, determinată, luată în întregime, dar secțiunile ei pot avea structuri fixe de lied*, rondo* etc. 5. Muzica unor balete reduse ca proporții este de multe ori prezentată în sălile de concert în forma ei de spectacol. (*Petruşka* de Igor Strawinski sau *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu). Din muzica de film putem cita doar cîteva s. ce se cîntă în sălile de concert. Este vorba de muzica creată de Serghei Prokofiev la filmul *Aleksandr Nevski*, care a constituit ulterior baza pentru o cantată. Din țara noastră redăm următoarele exemple de s.: *Munții Retezat* de Ion Dumitrescu, *Fluieraşul* de Radu Paladi, *Pe drumurile României* de Anatol Vieru; în 1972, Tiberiu Olah a realizat un *Poem simfonic* din muzica scrisă pentru filmul *Anul 1907*. Din muzica de scenă, din care se pot realiza numai puține s. orchestrale, menționăm *Suita teatrală* în stil clasic de Theodor Grigoriu (1956) pe baza muzicii de scenă pentru piesa *Burghezul gentilom* de Molière. S-au creat și s. în spiritul muzicii preclasice, lucrări în care se evidențiază caracteristici specifice muzicii anterioare romantismului, mai ales în sensul elementelor de ordin stilistic, dar încadrate în maniera și gîndirea componistică a secolelor XIX și XX. Așa a procedat Piotr Ilici Ceaikovski compunînd *Suita IV*, *„Mozartiana"*, sau Maurice Ravel cu ciclul *Mormîntul lui Couperin*. La noi în țară, George Enescu, prin *Suita pentru pian nr. 1 în stil vechi în sol major*, a readus parfumul muzicii preclasice, dar l-a subordonat gîndirii și simțirii sale artistice. Pe acest drum au mers și Alfred Mendelsohn, compunînd *Partita pentru vioară solo*, Anatol Vieru cu *Suita în stil clasic* pentru orchestră și Dan Constantinescu cu *Partita pentru orchestră*.

SWING (balansare). Termen muzical prin care se definește un anumit stil introdus în muzica de jazz după anii treizeci, stil ce presupune existența unei concepții, a unui mod de gîndire și interpretare a multor formule melodice-ritmice, în primul rînd a variantelor de sincopă. Interpreții dau uneori impresia că realizează o diferență între ritmurile scrise și rezultanta sonoră. Așa cum scrie Mihai Berindei în *Dicționarul de jazz* apărut în Edit. științifică și enciclopedică, București 1976, „Efectul rezultă în general din continua alternare a unor scurte stări cu tensiune cu stări de detenție. Un muzician ce cîntă cu s. rămîne pe alocuri ușor în urmă față de ritmul de bază, pentru a cărei păstrare nu depune nici un efort vizibil, ci cîntă cu o totală relaxare și o deplină siguranță".

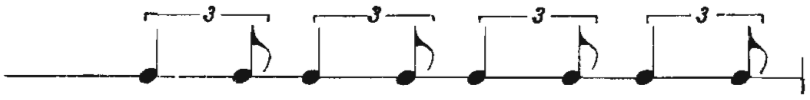
Mulți teoreticieni ai *jazz*-ului relevă faptul că printre primii muzicieni ce au introdus practica s. în interpretările lor se afla mult regretatul Louis Armstrong. Odată cu amploarea pe care o iau orchestrele de jazz în jurul anului 1932 și mai ales după această perioadă, fenomenul s. a căpătat o largă extindere, devenind un element intrinsec al jazz-ului anilor 1935—1945. Încercările muzicienilor de a explica în lucrări teoretice swingul nu s-au soldat întotdeauna cu rezultatele așteptate, pierzîndu-se uneori din vedere fenomenul propriu-zis, iar alteori, extinderea problematicii și la zone mai îndepărtate de elementele melodice-ritmice a complicat și mai mult dorința de explicare și descriere a acestuia.

S

O practică unanim acceptată de muzicienii de jazz constă în modificarea unor ritmuri preluate din muzica cultă.

De exemplu, formula

frecventă în lucrările de jazz se cîntă astfel:



Notația respectivă scoate în relief faptul că șaisprezecimea din prima formulă nu trebuie cîntată foarte scurt. Formula a doua, la care se adaugă și libertățile subiective în desfășurarea timpilor muzicali obiectivi, scoate în evidență elementul de balans specific swingului.

T

TABLOU SIMFONIC. Termenul provine din alăturarea celor două noţiuni, una proprie picturii, în sensul unei imagini plastice autonome, dar complexe şi cealaltă specifică artei muzicii. Pe de ală parte, pe plan strict sonor, denumirea evidenţiază şi legături cu practica muzicală cunoscută atîta vreme în muzica de scenă, operă sau balet, unde anumite porţiuni mai reliefate poartă tocmai titlul de tablou. Vom porni deci de la muzica de scenă, văzînd cum tabloului i s-a adăugat viziunea simfonizării, fiind separat de sala de spectacol, urmărindu-se prezenţa unei gîndiri muzicale care să ducă la dezvoltarea şi transformarea sensurilor. Astfel, **t.s.** a devenit în secolul XIX un gen muzical în care *elementul descriptiv* este predominant. Alături de poem, fantezie, schiţă, legendă simfonică, **t.s.** face de aceea parte din categoria muzicii programatice. Forma poate fi diferită: sonată*, lied*, rondo*, temă cu variaţiuni*, dar de cele mai multe ori structura sa este liberă, neîncadrîndu-se nici uneia dintre formele clasice. Dintre lucrările româneşti care aparţin genului, notăm: *Trei tablouri simfonice* (1922) de Sabin V. Drăgoi, *Bucureştii de altă dată, cinci tablouri simfonice* de Mircea Chiriac (1957).

TABULATURĂ (de la lat. *tabula* = tablă, planşă; ital., *intavolatura* franc., *tabulature*; germ., *Tabulatur*). Sistem de notaţie muzicală practicat în occident între secolele XV—XVII, constînd din folosirea unor litere şi cifre. S-au realizat la început **t.** pentru orgă, luth, clavecin şi apoi pentru alte instrumente. Analiza **t.** celor mai vechi ne dezvăluie eforturile făcute de muzicieni din diferite ţări pentru găsirea unor metode cît mai eficace de notare a sunetelor. Căutările individuale au dus uneori la o generalizare de sistem antrenînd spaţiul geografic al unei regiuni sau al unei ţări; s-au păstrat totuşi diferenţele de notare (de concepţie) între **t.** italiene, germane sau franceze. În unele **t.** apar deja liniile orizontale (două linii într-o **t.** de Girolamo Frescobaldi, 1583—1643), iar în altele — o tabulatură pentru lăută (luth) de la începutul secolului XVI, autor neindentificat — se observă apariţia portativului cu şase linii orizontale. Într-o **t.** pentru orgă din Germania, portativul este alcătuit din şapte linii orizontale, pedale, plus cifre de reper. În legătură cu folosirea **t.** în România, secolul XVII, cităm *Codicele Căianu* şi *Codex Vietoris*, care cuprind multe dansuri, notate în **t.** de orgă.

T

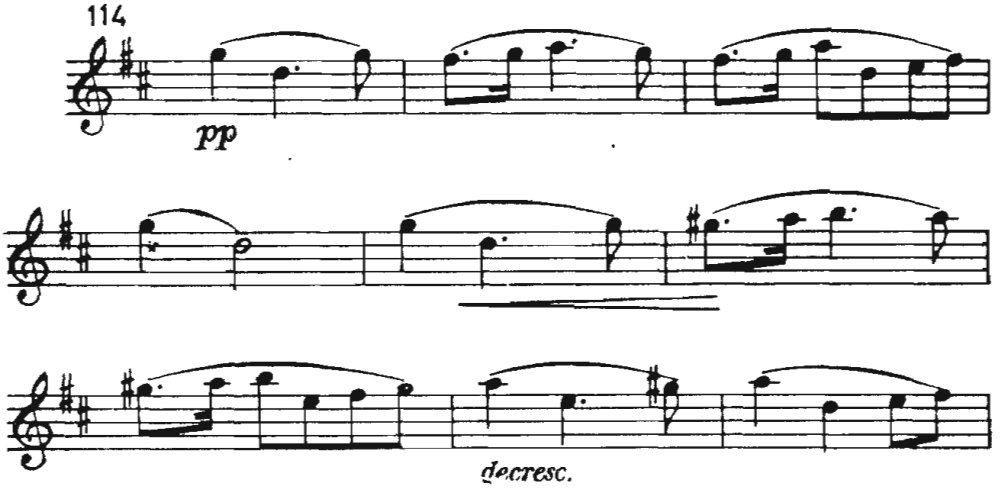
TAFELMUSIK (germ; franc., *musique de table*). Tafelmusik ar fi, în traducerea românească, muzică de masă, dar nu în sensul care îl are noţiunea în ţara noastră. S-a pornit de la o practică din antichitate, cînd ospeţele erau însoţite de muzică; în secolul XVII se dezvoltă în Germania un obicei — preluat de la italieni — de a se organiza asociaţii în care membrii se constituiau dintre interpreţi. Plăcerea de a cînta (la început doar muzică vocală şi apoi şi instrumentală) a dus la practica de a se organiza întîlniri în cadrul unor banchete, unde fiecare participant era în mod obligatoriu şi interpret. Cu această ocazie s-au compus multe lucrări comandate special pentru anumite formaţii vocale, instrumentale, în care accentul se punea pe crearea unei atmosfere de bună dispoziţie. După secolul XVII şi de la începutul secolului XVIII, această nuanţă se pierde, iar **t.** devine — de fapt — un punct de pornire pentru dezvoltarea genurilor muzicii de cameră şi orchestrale (cvartet*, divertisment*, serenadă* etc).

TANGO. Dans latino-american de origine populară, cunoscut în mai multe variante, şi care, la începutul secolului XX, a fost răspîndit în toată lumea. Există tipurile de **t.** *Habanera* şi *Milonga*, primul de origine cubaneză, şi celălalt din Buenos Aires. Tipul de **t.** Habanera are ritmul sincopat în primii doi timpi, măsura specifică fiind $\frac{2}{4}$ sau $\frac{4}{8}$, dar în acelaşi timp are un caracter mai intim, mai liniştit, melodios, în timp ce **t.** spaniol (apropiat categoriei de dansuri flamengo, ca şi cel argentinian) este mai temperamental, dinamic, şi se desfăşoară într-un tempo mai incisiv. **T.** a fost introdus în multe lucrări instrumentale şi orchestrale culte ale compozitorilor Isaac Albeniz, Igor Stravinski, Paul Hindemith, Pascal Bentoiu etc.

TARANTELLA. Dans italian a cărui denumire porneşte de la numele unui păianjen mare care trăieşte în împrejurimile oraşului Toronto din sudul Italiei. După credinţa populară, muşcătura acestuia ar incita la dans, dansul fiind pe de altă parte remediu de a scăpa de urmările muşcăturii. Tempoul rapid, măsura de $\frac{3}{8}$ sau $\frac{6}{8}$, frecvenţa trioletelor, caracterul dinamic, vioi au favorizat răspîndirea dansului în multe ţări. **T.** este dansată de una sau mai multe perechi acompaniate de formaţii instrumentale în care găsim în mod permanent chitara, tamburina şi castanietele; uneori dansul este însoţit şi de cîntul vocal. Ca şi alte dansuri de origine populară, **t.** a fost asimilată în muzica cultă: Giacommo Rossini, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Piotr Ilici Ceaikovski, Serghei Prokofiev etc. La noi în ţară foarte cunoscută este *Tarantella* din *Suita „Prin Munţii Apuseni"* de Marţian Negrea.

TEMĂ. În procesul realizării unei creaţii muzicale, tema constituie factorul primordial. Ea reprezintă întruchiparea ideilor (sau a ideii) muzicale menite să susţină desfăşurarea şi să ducă la închegarea unei piese sau secţiuni. Tema este în esenţă o *sinteză sonoră a gîndirii şi sensibilităţii unui compozitor* şi ea cuprinde caracteristici specifice autorului, atît pe linia conţinutului cît şi a formei. Cu cît o temă este mai pregnantă, mai bogată ca expresie şi contur imagistic, cu atît se vor putea sesiza pe parcurs transformările şi dez-

voltările ei ulterioare. (Intrucît unele curente și tendințe apărute în secolul XX neagă necesitatea temei — ca și a melodiei — în realizarea unui opus muzical, subliniem că această noțiune își pierde importanța și semnificația ei cînd avem de a face cu compoziții sonore de acest fel, cu alte cuvinte atematice). În practica muzicală întîlnim lucrări cu o singură temă (lied*, monopartit, preludiu*, fugă*) și lucrări ce conțin două sau mai multe teme (lied tripartit compus*, sonată*, rondo*, fugă dublă*, triplă*). Nu de puține ori noțiunea de temă se confundă cu aceea de melodie. Prin melodie se înțelege însă, de obicei ceea ce o voce umană poate reda în cadrul ambitusului său specific. Melodia apare așadar ca o linie cantabilă, dar neînsoțită de vreun element sonor. Tema însă apare de cele mai multe ori însoțită de elemente armonice, polifonice, orchestrale etc. Apoi este adevărat că unele teme au un caracter foarte cantabil, una dintre voci (instrument) putînd să expună cu o mare forță de penetrație o linie melodică deosebit de evocatoare. În același timp, va trebui să evităm paralelismul grăbit care se poate stabili între melodie și temă, pentru că celebrele patru note din *Simfonia V* de Ludwig van Beethoven reprezintă o temă extraordinară, dar nu realizează o melodie de largă respirație. Valoarea unei teme este tocmai aceea de a constitui premisa unor dezvoltări și a unui travaliu sonor componistic de mare interes. Să urmărim însă ideea expusă anterior, anume aceea prin care arătăm caracterul complex, pe plan auditiv, al temei. Astfel, tema secundară din prima parte a *Simfoniei „Neterminata"* de Franz Schubert evidențiază o cantabilitate de o puritate lirică fermecătoare:

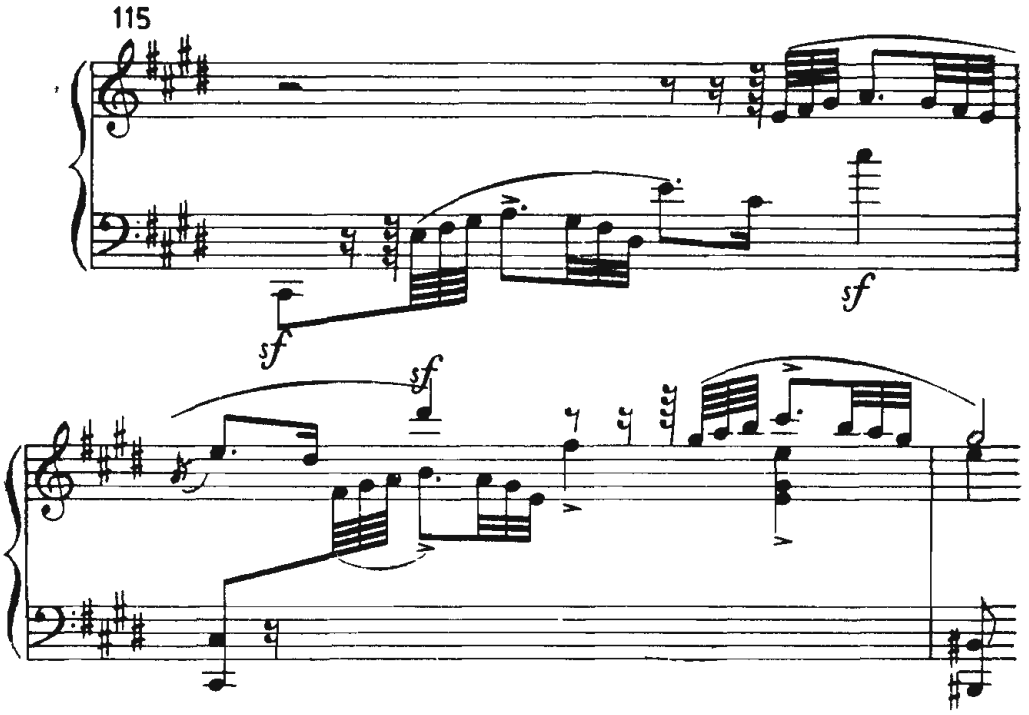


Dacă ceea ce cîntă violinele unu și doi reprezintă imaginea melodică-cantabilă a ideii muzicale, tema însă se constituie și din elementele armonice și ritmice care însoțesc respectivele linii.

Fragmentul de mai sus (ceea ce cîntă viorile) poate fi ușor redat de o voce neinstruită; în schimb în exemplul următor, primele măsuri din *Studiul nr. VIII* (Variațiunea a VII-a) din *Studiile simfonice pentru pian* de Robert Schumann, cu toată cantabilitatea caracteristică muzicii respective, întîlnim o linie sonoră de natură pur instrumentală, și în nici un caz nu putem să imaginăm o interpretare susținută de o voce obișnuită.

T

115

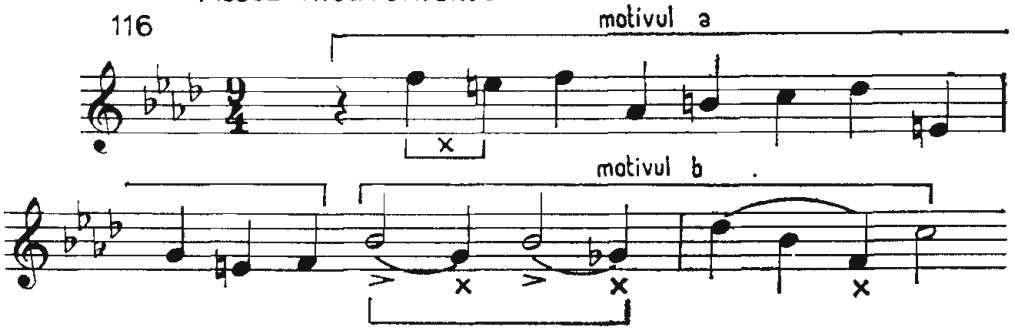


Pentru a stabili mai bine că noțiunea de temă solicită o înterpătrundere a mai multor elemente muzicale, amintim și de începutul poemului simfonic *Fontane di Roma* de Ottorino Respighi. La începutul poemului, pe lîngă ideea muzicală cantabilă expusă de primul oboi, se aude la viole o mișcare alcătuită din șaisprezecimi ca un susur permanent peste care violinele unu și doi cîntă note lungi în registrul acut, în flajeolete; însăși linia oboiului este completată polifonic prin participarea celor doi flauți și a cornului englez. Numai în acest context se poate vorbi de noțiunea de temă ca un exemplu ce sugerează — ca imagine — ideea urmărită. Se pot cita foarte multe exemple pentru a dovedi că în practica muzicală convieţuiesc multiple profiluri tematice, între care unele au un caracter pur vocal, iar altele instrumental.

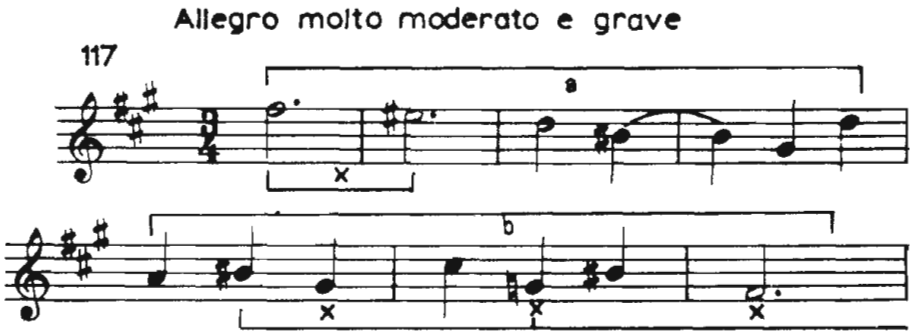
Nu de puține ori predilecția compozitorilor pentru anumite expresii muzicale determină repetarea lor în diverse variante, de obicei reluările făcîndu-se involuntar. Să luăm de exemplu temele principale — din primele mișcări — ale *Sonatei a II-a în fa minor pentru pian și vioară op. 6*, compusă în anul 1889, și *Sonatei pentru pian în fa diez minor op. 24*, compusă în anul 1924, de George Enescu. Analiza demonstrează că, deși există o diferență de 35 de ani între compunerea lor, predilecția autorului pentru un anumit tip de temă n-a fost cu nimic diminuată. Pentru comparație, redăm fragmente din ambele teme (doar liniile melodice):

Assez mouvementé

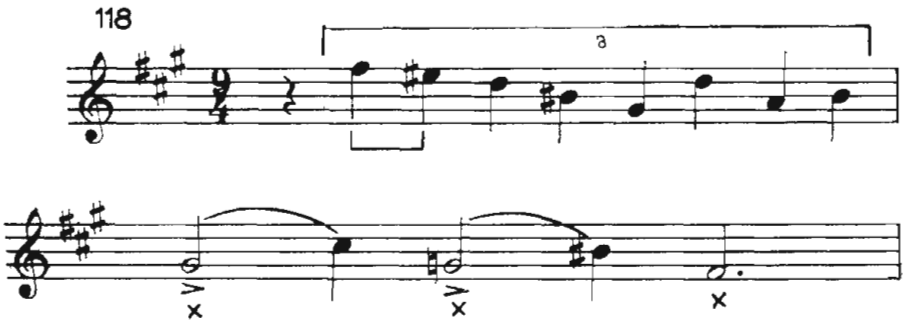
116



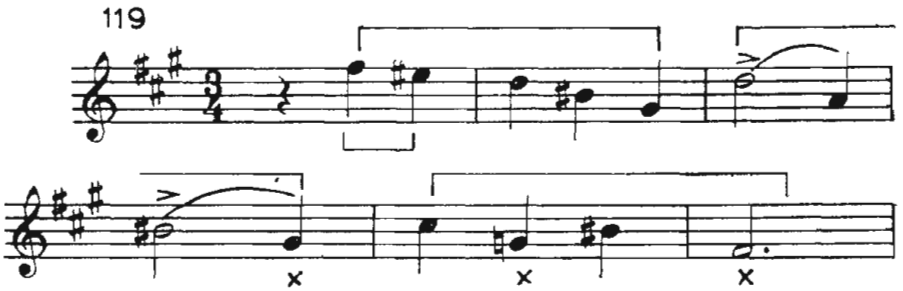
T



După cum se vede, ambele teme au tendința spre o linie melodică descendentă — plus unele ondulații — pornind de la prezentarea tonicii superioare și sensibile (*fa — mi becar* în primul caz, *fa diez — mi diez* în cel de-al doilea). Dacă transcriem tema *Sonatei pentru pian* în măsura de $\frac{9}{4}$, specifică *Sonatei pentru vioară*, apropierea poate fi mai ușor sesizată:



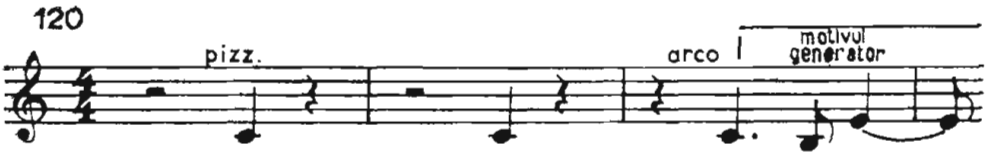
Sau, redată în măsura originală, dar modificat desenul ritmic:



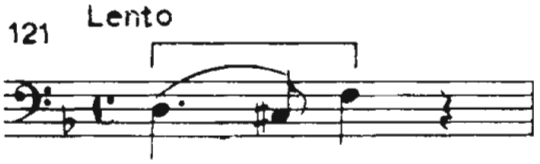
Adăugăm că în *Sonata pentru vioară* apare mai întîi o desfășurare descendentă în valori egale de pătrimi (motivul a) și după aceea o oprire temporară pe o celulă melodică-ritmică alcătuită din doimi și pătrimi — ca un balans (motivul b) — în timp ce în *Sonata pentru pian* acest profil, puțin diferit, apare invers.

Un alt aspect îl constituie intonațiile specifice unei epoci, ce pot fi observate la diverși compozitori. Unul din motivele care generează elementele tematice ale Poemului simfonic „*Preludiile*" de Fr. Liszt, compus în anul 1850, expus în introducere de viorile prime, secunde, de violonceli și contrabași:

T



îl întîlnim ca motiv generator, dar într-o variantă minoră, în introducerea *Simfoniei în re minor* de C.Franck, lucrare compusă între anii 1886 şi 1888. Motivul este expus de viole, violonceli şi contrabaşi:



În acest caz nu este vorba de o preluare intenţionată a unui fragment tematic, ci de o coincidenţă. Acest desen melodic-ritmic mai poate fi întîlnit şi la alţi compozitori din sec. XIX, la fel cum teme conţinînd intervale de septimă mare pot fi frecvent întîlnite la Mahler, Şostakovici etc.

Particularităţile diferitelor teme apar nu numai în profilul lor melodic şi cantabil, de factură armonică, polifonică, orchestrală sau instrumentală, ci şi în structura de formă sub care se prezintă. Tema principală din *Sonata pentru pian op.2 nr.1* de Ludwig van Beethoven este formată doar dintr-o frază (propoziţiune) de opt măsuri; tema principală din *Concertul nr.2 pentru vioară, în sol minor*, partea I, de Serghei Prokofiev are o formă tripartită, iar tema din partea II a *Sonatei pentru vioară „Kreutzer"* de Ludwig van Beethoven are o formă tripentapartită. În multe invenţiuni sau fugi, tema poate fi redusă la două sau mai multe măsuri, aşa cum se poate vedea din prezentarea subiectului fugii la patru voci, nr. XVII, în *la bemol major*, din vol. I al *Clavecinului bine temperat* de Johann Sebastian Bach. Noţiunea de temă capătă unele direcţionări ale sensului, în măsura în care este folosită într-un context sau altul. De ex., leit-tema este de fapt sinonimă cu leit-motivul, adică o mică structură melodică, ritmică sau armonică folosită de obicei în muzica de operă, balet etc. pentru a caracteriza anumite personaje, situaţii sau obiecte. Richard Wagner îşi construieşte prin leit-motive întregul eşafodaj simfonic şi dramaturgia muzicală a lucrărilor sale. Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov (ca şi alţi compozitori) a folosit în operele sale şi noţiunea de leit-temă, întrucît unele personaje sînt caracterizate prin teme de o amploare mai mare decît dimensiunile unui motiv. (Vezi apoi la articolul „Sonata" referirile la termenii de temă principală, temă secundară, temă conclusivă.) *Prelucrare sau dezvoltare tematică* sînt de asemenea termeni frecvent utilizaţi în limbajul muzical obişnuit pentru a caracteriza în primul caz (prelucrare) o transformare a unor elemente constitutive din temă; în al doilea caz (dezvoltare) avem în vedere o secţiune de sine stătătoare (vezi forma de sonată sau secţiunea mediană dintr-o formă de lied tripartit compus) unde transformarea şi prelucrarea unor motive sau fragmente mai mari capătă amploare.

TEMĂ CU VARIAŢIUNI. Gen muzical care s-a dezvoltat foarte mult din momentul în care stilul omofon deveni factor predominant în muzica cultă. În cadrul şi în timpul perioadei clasice (şcoala muzicală vieneză) şi

apoi romantice, t.v. a căpătat o fundamentare teoretică și practică, a fost preluată și dezvoltată, menținîndu-se cu succes pînă în zilele noastre. Un rol important în cristalizarea t.v. a avut-o atît practica muzicii populare, cît și experiența dedusă din studierea variațiunilor polifone specifice preclasice (este vorba de basul ostinato*, ciaccona*, passacaglia și double*). Pe plan istoric, nu este lipsit de importanță să arătăm că variațiuni, mai bine spus variante ale diferitelor melodii, s-au cunoscut încă de la începuturile muzicii; în momentul cînd melodii cu o semnificație specială, de exemplu semnalele vînătorilor sau cele legate de practica magiei, au început să circule de la un loc la altul, au suferit modificări de mai mare sau mai mică importanță. Multe dintre melodiile populare vechi au fost transmise și preluate pe cale corală de la o generație la alta, dintr-un loc în altul. Or, aceste preluări (adaptări) au fost și sînt influențate de capacitatea artistică a interpreților, de memoria lor, de dialectele unor regiuni, de instrumentele eventuale la care se cîntă, de gusturile artistice care se transformă și evoluează neîncetat etc. Iată că în funcție de aceste determinări ca și de altele, cîntecele și dansurile capătă pe parcurs diferite transformări (uneori și de la generație la generație apar anumite modificări în preluarea cîntecelor). Bineînțeles însă că toate aceste aspecte sonore care au dovedit că o melodie sau un semnal auditiv poate căpăta diferite înfățișări, fără a înceta să fie recunoscut drept el însuși, nu dovedeau o viziune de concepție, de vreme ce viziunea de concepție aparține numai artei savante.

Pe plan teoretic, variațiunile se împart în două grupe mari: variațiuni polifone și variațiuni omofone. În categoria variațiunilor polifone intră *ciaccona**, și *passacaglia**. (Se pot realiza și variațiuni pe un *coral** sau pe o *arie**, cum este celebra *Aria mit 30 Variationen*, denumită și *Goldberg-Vriationen*, de Johann Sebastian Bach. Tehnica respectivă se observă în cadrul suitei preclasice, în cazul folosirii doublei). Ca tipologie de variație omofonă, în primul rînd apare t.v. Făcînd o distincție netă între variațiunile polifone și omofone, precizăm că această împărțire are de multe ori un caracter relativ istoric, deși astfel precizăm distinct forma și chiar gîndirea muzicală implicită (stil). Nu de puține ori în variațiunile omofone apar multe elemente specifice muzicii polifone, și invers. (*Variațiunile pe o temă de Haydn pentru orchestră* de Johannes Brahms sau *Variațiunile pe o temă de Purcell pentru orchestră* de Benjamin Britten.) Dar variațiunile omofone se pot îmbina și cu alte structuri, așa cum vedem în poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss. Aici există o interesantă formă muzicală datorită convergenței între structurile de rondo și variațiuni. De asemenea, o formă originală realizează César Franck prin îmbinarea principiului variațional cu structurile specifice unui concert din trei mișcări în *Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră*. *Variațiunile omofone*, în sine, nu au o structură determinată, nu sînt propriu-zis o formă, ci o metodă componistică de transformare a ideii sau a ideilor muzicale inițiale. Vorbim totuși de forma variațională, avînd în vedere structura ideii de bază și a fiecărei variațiuni în parte, și apoi ne referim la formă în ceea ce privește întreaga lucrare. Printre factorii ce au facilitat apariția t.v. semnalăm *în primul rînd* practica instrumentiștilor-soliști care trebuia în secolul XVIII și chiar în secolul XIX să improvizeze cadențele concertelor interpretate. După cum se știe, înainte de Wolfgang Amadeus Mozart, și chiar în concertele sale, cadențele instrumentale nu erau scrise, întrucît autorii lăsau libertate deplină soliștilor de a improviza cadențele. De la Ludwig van Beethoven încoace, această practică a fost eliminată, întrucît ea risca să îm-

T pieteze asupra unității expreisve și stilistice a operei muzicale. O altă practică se observă la sfîrșitul unor concerte sau recitale, cînd soliștii primeau din sală teme pentru realizarea de variațiuni — de fapt, improvizații. *În al doilea rînd*, mai cu seamă în epoca romantică, compozitorii erau solicitați de a compune variațiuni (scrise în comparație cu cele spontane ale instrumentiștilor) pe cîte o arie sau cîntec la modă, denumite uneori fantezie* sau parafrază*. Datorită acestor practici și a studierii variațiunilor polifone, s-a ajuns la sfîrșitul secolului XVIII și în special în secolul XIX la fundamentarea teoretică a t.v. Astfel, variațiunile au fost împărțite în două mari categorii: *variațiuni stricte* și *variațiuni libere*. În *variațiunile stricte* transformările melodice, ritmice, armonice etc. nu determină o schimbare de esență care să împiedice recunoașterea temei inițiale. În *variațiunile libere* se ajunge în situația *de a nu se mai recunoaște* — aproape deloc — *tema de bază*. De obicei, variațiunile libere nu se realizează de la început, ci pe parcurs, după prezentarea mai întîi a unor variațiuni stricte. În afara acestor două mari categorii, fiecare din ele mai poate conține două tipuri de variațiuni: *ornamentale* și *de caracter*. În *variațiunile ornamentele* accentul se pune pe îmbogățirea temei prin pasaje (game suitoare sau coborîtoare), broderii etc. În general se folosesc acele elemente ce vizează latura exterioară, ce *ornamentează tema*, și nu influențează modificarea ei ca sens și expresie. În schimb, *variațiunile de caracter* urmăresc tocmai acest aspect. Cînd o temă de scherzo, vioaie, dinamică, prezentată într-un mod major și într-un tempo allegro, este readusa într-un mod minor și într-un tempo andante, esența și sensul muzicii se schimbă fundamental. Din punct de vedere al evoluțiilor acestor categorii de variațiuni, se poate conchide că perioada clasică a pus pe primul plan realizarea de variațiuni stricte — ornamentale. Cităm partea II din *Sonata pentru pian în la major* de Joseph Haydn, prima parte din *Sonata pentru pian în la major K.V. 331* de Wolfgang Amadeus Mozart (de altfel pe baza acestei teme Max Reger a realizat la rîndul lui un admirabil ciclu de variațiuni pentru orchestră) și prima parte din *Sonata pentru pian op. 26* de Ludwig van Beethoven, unde contrastul între variațiunile 2—3—4 arată tendința spre realizarea tipului de variație de caracter. Dacă ne vom referi însă la cele *32 de variațiuni în do minor pentru pian* de Ludwig van Beethoven, observăm că gîndirea muzicală simfonică a dus la îmbinarea multor elemente de variație omofonă cu cea polifonă (a se vedea linia melodică descendentă a basului care se repetă parcă ar fi o passacaglie) și la transformarea imaginilor muzicale ce duc la modificări ale esenței muzicale (variațiile 12—16 în *do major*, în comparație cu primele 11, prezentate în *do minor*). În privința variațiunilor libere de caracter — majoritatea teoreticienilor observă că, începînd cu perioada romantică, ele s-au conturat mai precis în lucrările lui Robert Schumann, Franz-Liszt și mai tîrziu în ale lui Johannes Brahms, César Franck, Richard Strauss etc. Cele spuse nu trebuie înțelese în mod absolut, pentru că variațiuni libere și de caracter au apărut — în mod izolat — și anterior. Merită subliniată părerea lui Edouard Prout, care, în lucrarea sa *Formele aplicate*, apărută la Londra în anul 1895, scria că încă mult înainte de Ludwig van Beethoven, de Robert Schumann sau de Johannes Brahms găsim variațiuni libere la Johann Sebastian Bach, în cele *30 Variațiuni pentru pian* sau în *Variațiunea canonică pentru orgă*, scrisă pe coralul *Vom Himmel hoch da komm ich her*. Ca exemple clasice de variațiuni *libere — de caracter* (alături de *stricte* și *ornamentale*) cităm în primul rînd pe Ludwig van Beethoven cu *33 Variațiuni pentru pian op. 120 pe o temă de vals a lui Antonio Diabelli*, Robert Schumann cu *Studiile*

simfonice pentru pian (la ediția II, din anul 1852, autorul a adăugat ca subtitlu *Studii în formă de variațiuni*), Franz Liszt cu *Dans macabru*, pe secvența gregoriană, *Dies irae*, pentru pian și orchestră (denumit de autor fantezie), unde cele 12 variații reprezintă, în măsura în care ne interesează programul, 12 imagini ale unor oameni ce se află în fața morții etc. Înainte de a trece la expunerea unor principii de structură specifice variațiunilor omofone, să remarcăm o practică folosită de Wolfgang Amadeus Mozart și preluată apoi de mulți compozitori. Este vorba de penultima *variațiune*, care se redă într-un tempo ceva mai rar și în care uneori se schimbă și modul pentru a realiza un contrast evident față de ultima, care, de cele mai multe ori, cuprinde și culminația ciclului.

Structura variațiunilor. Am notat că variațiunile în ansamblu nu pot avea o formă precisă, dar că ideea de bază a variațiunilor trebuie să confere o imagine distinctă. Această afirmație o completăm în sensul că o temă specifică de variațiuni are de cele mai multe ori o formă bipartită simplă, sau bipartită cu mică repriză. Formele tripartite simple și în special tripartite compuse, datorită reprizelor, nu sînt indicate, întrucît variațiunile se extind pe spații mult prea mari, și se riscă pierderea conciziunii expresiei. Instructivă ne apare analiza celor două volume de variațiuni pentru pian scrise de Ludwig van Beethoven, unde nici o temă nu are formă tripartită. Forma tripentapartită a temei cu variațiuni din partea II-a a *Sonatei pentru vioară și pian „Kreutzer"* este o excepție. Pornind de la principiul că o temă de variațiuni trebuie să aibă un contur melodic, armonic, ritmic etc. foarte evident, pentru a putea fi recunoscute toate nuanțele ce apar pe parcurs, ajungem și la constatarea că, în funcție de ceea ce urmărește să realizeze compozitorul, prin amplificarea mai susținută a unora dintre elementele constitutive ale temei, forma fiecărei variațiuni poate — sau nu — să coincidă cu aceea a temei. Deși în multe lucrări compozitorii mențin pentru fiecare variațiune forma inițială a temei, constatăm și modificări mai substanțiale. (Ultima variațiune din *Studiile simfonice* de Robert Schumann are o formă de rondo în comparație cu tema care are o formă bipartită cu mică repriză). Alături de formă intervine și factorul tonal, care nu este însă obligatoriu de a fi menținut pe parcursul variațiunilor. Datorită numărului mare de variațiuni și a diferitelor modalități de transformare a imaginii inițiale, s-a ajuns în practica muzicală la o împărțire pe *faze* sau *cicluri* a lucrării. O fază se distinge de alta datorită atît conținutului emoțional, cît și mai ales procedeelor tehnice, agogice și dinamice care le sînt caracteristice. Cînd lucrarea este redusă la cîteva variațiuni, împărțirea pe faze devine inoperantă. În schimb, acolo unde există contraste vizibile între ele, această departajare are rolul de a ajuta pe interpreți în a-și fixa planul de interpretare (dozajul sonor, pregătirea punctului culminant etc.). Întrucît am citat *Studiile simfonice* pentru pian de Robert Schumann, prezentăm aici modul lor de împărțire în faze. Faza I cuprinde expunerea temei plus studiile I,II,III,IV. Faza II este constituită din studiile V,VI,VII. Faza III conține studiile VIII, IX, X. Studiul XI este un episod, o relaxare ce pregătește finalul. Este însă bine știut că există și variațiuni duble, adică variațiuni ce se realizează pe baza a două teme. Nu există reguli speciale în realizarea acestor duble variațiuni. Partea II din *Simfonia în mi bemol major* de Joseph Haydn (prima din Simfoniile londoneze) conține o temă ce apare în *do minor*, iar a doua în *do major*; partea II din *Simfonia V* de Ludwig van Beethoven prezintă întîi o temă cu un caracter mai liric, în *la bemol major*, iar a doua idee muzicală, din care transpare sentimentul eroic, este expusă

Tot în *la bemol major*, dar după aceea și în *do major*. Principiul variațional ocupă în muzică un loc deosebit, fiind unul dintre elementele de bază ale multor dezvoltări simfonice. Același principiu îl întîlnim și în muzica vocală: lied*, cantată*, operă* etc. Interesantă apare implicarea principiului variațional în muzica dodecafonică* și serială*, fapt ce rezultă tocmai datorită integrării acestei tehnici în însăși concepția și tehnica școlii muzicale create de Arnold Schönberg. În ciclul *Cinci piese pentru orchestră op. 16*, Arnold Schönberg aduce în partea III un aspect inedit prin transformarea variațională permanentă a unui acord, realizînd o colorată paletă orchestrală, ca și un principiu propriu denumit *Klangfarbenmelodie* (melodie alcătuită din timbruri). Alban Berg recurge și el la principiul variațional în partea a patra din *Suita* realizată din muzica operei sale *Lulu*, iar Anton Webern realizează o sinteză a stilului său componistic în anul 1940, compunînd *Variațiuni pentru orchestră op. 30*. Să amintim că și în muzica de jazz improvizațiile — scrise sau nu — pe baza unei teme date se fac apelîndu-se la principiul variațional. (*Breack**-ul, *hot**-ul, *chorus**-ul, *bogie-wogie** etc. sînt legate în primul rînd de principiul variațional).

În muzica românească sînt nenumărate exemple de aplicare și folosire la un înalt nivel a principiului variațional. Să amintim doar: *Variațiuni pentru pian pe o temă de Robert Schumann* (1943) de Mihail Jora. *Variațiuni rapsodice pentru violoncel și pian* (1963) de Alfred Mendelsohn. *Variațiuni pentru vioară, violă, violoncel și pian* (1966) de Dan Constantinescu. O reușită componistică în care se întrepătrund principiile clasice ale variațiilor omofone cu elemente preluate din variațiunile polifone, grefate pe o predilecție pentru suprapuneri tonale (bitonalism), găsim în partea II — *Doloroso e un poco rubato* — din *Divertisment pentru orchestră de coarde* de Mircea Chiriac. Tema de la care pornește autorul este un *bocet*; într-un flux muzical continuu, autorul realizează opt variațiuni stricte, ultima îndeplinind și funcția de culminație a întregului ciclu. Atracția spre politonalitate se observă chiar de la prima variațiune — *Allargando* — , unde apar suprapuse acordurile *mi bemol major* și *la major*. În Variațiunea II — *Tempo giusto* — , ideea muzicală este expusă de violoncel în tonalitatea *la minor* și preluată în *canon* de viole în *do diez minor*. În variațiunea III violinele II expun tema în *la minor*, iar violoncelii o cîntă mai întîi în *sol bemol minor*, și cadențează în *sol minor*. Variațiunea IV, în măsura de $\frac{5}{8}$, aduce o divizare a fiecărui grup de coarde în solo și tutti; violina I și violoncelul solo expun tema, violina II și violoncelii (tutti) prezintă tema în inversare de direcție. În plus, violina I (tutti), viole (tutti) și contrabașii aduc cîte o imitație a unor motive din temă, iar violele impulsionează întreaga mișcare printr-un motiv ornamentat în șaisprezecimi. Variațiunea V ne oferă posibilitatea observării primului motiv al temei expus la violonceli și contrabași într o *formulă ostinato* peste care se suprapune un contrapunct dedus din temă în mișcare ascendentă. Variațiunea VI — *Calmo e tranquillo* — îndeplinește o funcție de trecere spre Variațiunea VII, în care elemente dintr-un motiv anterior (var.V), prezentat la violă și violonceli, apare aici comentat de violinele I-II, fiecare expunînd — în funcție de varianta ce o cîntă — inversarea de direcție (în oglindă) a celeilalte. Ultima variație, a VIII-a, în care se suprapun atît variante ale temei, cît și elemente ritmice (șaisprezecimi, cvintolete și sextolete de șaisprezecimi), realizează — cum s-a spus mai sus — *culminația expresivă* a ciclului. Elaborată cu grijă, acordînd o deosebită atenție fiecărui amănunt și totodată fluenței tuturor variațiunilor, această parte a doua a *Divertis-*

mentului se impune ca una dintre cele mai inspirate pagini ale creației compozitorului Mircea Chiriac.

BIBL. Busch, M. *Formprincipien der Variation bei Beethoven und Schubert.* Köln, 1955; Mohl, W. *Über Mischform und Sonderbildungen der Variationsform.* Kassel, 1962; Firca G. *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești.* În: *Studii de muzicologie*, vol. VI. București, Editura muzicală, 1970.

TEMPERARE (lat., *temperatio* = corelație, proporționalitate). Termen care definește sistemul de factură occidentală prin care un interval de octavă perfectă se împarte în 12 semitonuri egale între ele, fapt ce reprezintă o intervenție și o structurare de ordin rațional, atîta vreme cît gama netemperată (structurată de asemenea în limita unui interval de octavă) cuprinde semitonuri diatonice și cromatice, intervale care nu sînt egale între ele și care, la realizarea unui șir mai mare de sunete, acumulează diferențe ce creează disproporții atît de evidente, încît corectarea acestui fapt devine încă de la sfîrșitul secolului XVII obligatorie. Istoric, sistemul temperat a apărut la sfîrșitul secolului XVII și începutul secolului XVIII, odată cu fixarea și fundamentarea modurilor *major* și *minor*, deși se cunosc multe căutări în legătură cu această problemă, căutări care datează încă din secolul XVI (Vincenzo Galilei pune în discuție proporția între semitonuri); dar abia în secolul XVII prin organistul și teoreticianul (în acustică-matematică) Andreas Werkmeister (1645—1706), se trece la studierea și aplicarea pe concret a temperării pentru instrumentele cu claviatură, știindu-se și pînă astăzi că atît vocea umană, cît și instrumentele de coarde sînt netemperate. Din scrierile teoretice ale lui Andreas Werkmeister, cităm două lucrări care abordează această temă: *Musikalische Temperatur* (1691) și *Hypomnemata Musika oder musikalisches Memorial* (1697). Confirmarea teoretică și practică — de inegalabilă importanță pentru întreaga evoluție ulterioară a muzicii — a sistemului temperat va apare în creația lui Johann Sebastian Bach, și anume, în *Clavecinul bine temperat*, primul caiet fiind compus în anul 1722, iar al doilea în anul 1744. Johann Sebastian Bach realizează pe fiecare dintre cele 12 sunete ale scării temperate cîte un preludiu și o fugă într-o tonalitate majoră și minoră, dovedind, lucru nemaiîntîlnit pînă atunci, că se poate face muzică pe orice treaptă a scării cromatice. Cele 48 de preludii și fugi sînt considerate pînă astăzi ca fiind cele mai reprezentative compoziții ale epocii sale, și în general ale culturii universale în domeniul muzicii polifone. Scara temperată este necesară instrumentelor cu claviatură: orga, pianul, celesta, ca și cîtorva instrumente de coarde: mandolina, balalaica, harpa, (dar să nu uităm, din sfera percuției, xilofonul, marimbafonul, vibrafonul etc.), instrumente astfel construite, încît nu pot realiza diferența dintre semitonul diatonic și cel cromatic (la aceste instrumente, *do — do diez*, de exemplu, semiton cromatic, capătă aceeași expresie auditivă ca și *do — re bemol*, semiton diatonic). Diferența dintre un semiton cromatic și unul diatonic este egală cu o comă, interval sesizabil numai de către un auz extrem de fin și cultivat. Așa se explică pentru ce temperarea nu a condus la apariția unor sunete sau a unor intervale „false", în lumina lor consonantică, așa cum era normal să se întîmple într-o muzică netemperată. Instrumentele de coarde cu arcuș, ca și instrumentele de suflat (lemne și alămuri) de altfel, cum am mai și spus, ca și vocea umană pot emite sunete acustice naturale care, prin însuși acest fapt, nu coincid ca număr de vibrații cu cele temperate. Vom detalia în continuare aceste cîteva elemente pe care le-am expus pînă acum pe larg. Sistemul acustic

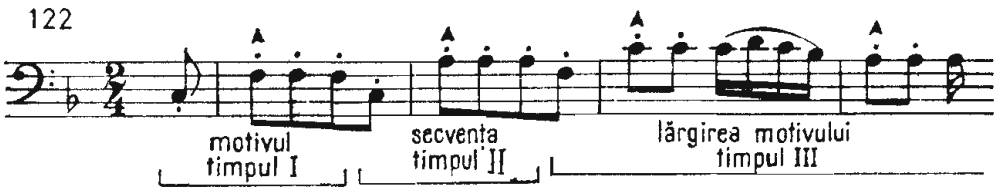
Tal lui Pitagora arată că semitonul diatonic este mai mic cu o comă față de cel cromatic (un ton conține nouă come — deci împărțirea sa în două semitonuri conduce obligatoriu la o relație de 4 la 5). Sunetul *si diez* din octava întîi raportat la sunetul *do* din octava a doua se află într-o relație de $\frac{531441}{524288} = \frac{74}{73}$, astfel că *si diez* este mai înalt cu o comă decît *do*. Fără sistemul temperat, tot sistemul enarmonic — situația în care două game sau două sunete purtînd denumiri variate sună la fel — ar fi lipsit de temei. Muzica tonală, cu toate variatele sale extinderi, n-ar fi putut dezvolta culmile, pe care, de la Johann Sebastian Bach la Wolfgang Amadeus Mozart, la Ludwig van Beethoven, la Richard Wagner ș.a.m.d., le-a dăruit culturii universale. Trebuie să mai arătăm că într-o orchestră simfonică coexistă instrumente ce emit sunete temperate și instrumente ce emit sunete naturale; astfel se produce o mulare, o colorare a expresiei, pornind de la faptul că instrumentele netemperate produc mai multe și mai variate armonice. Dar baza teoretică pe care se face acest mixaj este, bineînțeles, cea determinată și fundamentată de sistemul temperat.

TEMPO (*tempus*). Gradul de mișcare — mai rară sau mai accelerată — al unui fragment sau al unei lucrări muzicale. El este exprimat grafic de către autor la începutul sau pe parcursul unei piese, fie prin indicații metronomice, fie prin inserarea termenilor îndeobște cunoscuți. Începînd din secolul XVII, practica muzicală folosea exprimarea doar generală a mișcării, folosindu-se termenii italieni de *lento*, *adagio*, pentru mișcările rare, *andante*, *moderato* pentru un tempo potrivit, iar *allegro*, *vivo*, *vivace*, *presto* pentru tempouri repezi. Se specifica și faptul că prin tempoul de *Allegro* se poate reda o muzică mai vioaie, veselă, *largo* o muzică cantabilă cu o amplă respirație, iar prin *vivo* o muzică vioaie, dinamică. Cu timpul s-a lărgit și individualizat nomenclatorul de indicații, fie prin adăugarea unor termeni suplimentari, ca *molto* = mult, foarte (*Allegro molto* sau *molto Adagio*), *piu* = mai (*Piu moderato* = mai încet, sau reversul, *piu Allegro* = mai repede) *poco* sau *un poco*, adică *puțin*, *poco a poco* = încetul cu încetul, treptat, sau *ma non tanto* = nu prea mult, etc. De asemenea, au apărut termeni noi: *allentando* = încetinind, *l'istesso tempo* = păstrînd același tempo, *esaltato* = exaltat sau a cînta cu entuziasm, *stretto* = strîns, *tempo primo* ș.a.m.d. Dar au apărut și unele indicații în funcție de genul unei lucrări, și anume: *tempo di vals*, *menuetto*, *marcia* etc. Există însă și termeni francezi sau germani corespunzători determinărilor de tempo respectivi. Un moment de mare însemnătate în privința fixării diferitelor indicații de tempo a fost perfecționarea metronomului, fapt datorat lui J.M. Mälzel la 1816. Prin acest aparat compozitorul arată cu precizie care este gradul de iuțeală la care trebuie cîntat un fragment sau o piesă muzicală. Această fixare n-a putut însă include și unele elemente ținînd de agogică. Este vorba de unele accelerări sau diminuări ale tempoului, pentru realizarea de frazări expresive în funcție de sensul muzicii, și care impun mici deviații de la tempoul indicat. De altfel, în practica muzicală se folosește și termenul de *tempo rubato*, care recomandă o interpretare mai liberă, fără respectarea strictă a tempoului de bază.

TERȚET (vezi *Trio*).

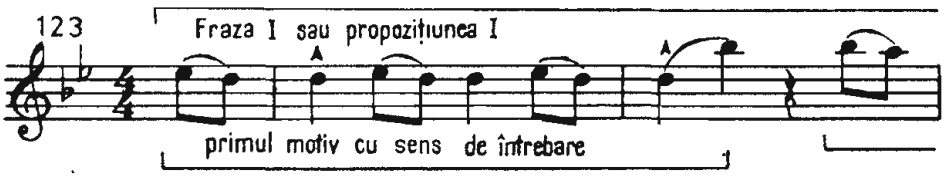
TERMINOLOGIE (terminologia de bază a formelor muzicale). Problema terminologiei în domeniul formelor muzicale preocupă pe mulți muzicieni datorită variaților termeni — cu diferite sensuri — ce au circulație și astăzi în multe țări. Expunem aici teoretic și analitic comentarea punctelor de vedere mai cunoscute în legătură cu *motivul*, *fraza* (propoziționea) și *perioada*. Dacă trecem în revistă principalele scheme ce au o frecvență în domeniul studiului formelor muzicale, vom vedea că ele au următoarea structură: **1.** Motiv — frază — propozițione — perioadă; **2.** Celulă-motiv — frază sau propozițione — perioadă; **3.** Motiv — propozițione sau semifrază — frază; **4.** Motiv — semiperioadă — perioadă. Să trecem la discutarea acestor scheme pornind de la *motiv*. Toată lumea este de acord că *motivul* poate fi definit drept cea mai mică unitate melodică-ritmică dintr-un fragment sau dintr-o idee muzicală completă. De asemenea, există un punct de vedere unitar, anume că motivul nu coincide întotdeauna cu barele de măsură în care este integrat. Motivul poate începe cu o anacruză și poate avea la sfîrșit o încheiere (o întîrziere rezolvată etc.) Diferențele de concepție apar în momentul în care se încearcă departajarea unui motiv de altul pornind de la accentul metric. După unele teorii, motivul trebuie să conțină un singur accent metric principal, după altele, două. Fără a repeta cele spuse despre motiv* — decît în limite strict necesare —, subliniem că în practica muzicală există atît motive cu un accent principal, cît și cu două accente principale.:

122

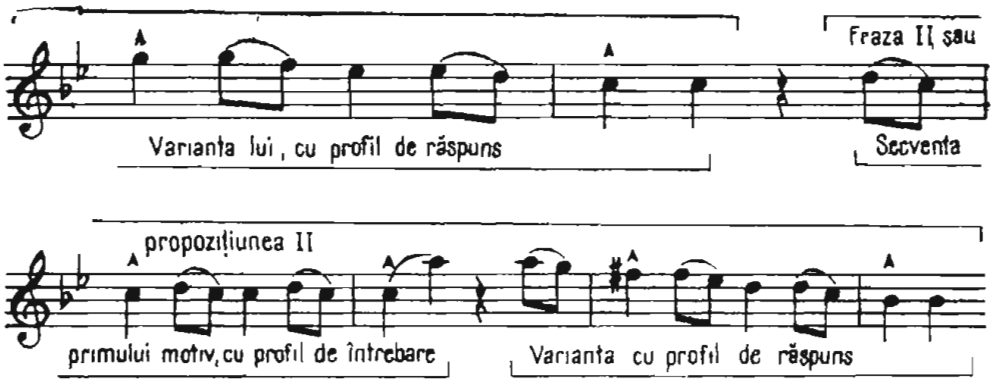


Această frază sau propozițione (după schema II) este începutul — *Presto* — din partea III a *Sonatei pentru pian op. 10 nr. 2* de Ludwig van Beethoven, și conține: *expunerea motivului cu un singur accent principal* (după teoria lui Leonard Bernstein constituie timpul I), *secvențarea lui* (timpul II) și *lărgirea motivului* (timpul III). Teoria lui Leonard Bernstein pornește de la o practică specifică muzicii clasice, care expune un motiv, apoi îl repetă sau îl secvențează, după care îl lărgește. Meritul lui constă în numerotarea elementelor acestei evoluții prin folosirea a trei timpi, metodă care se dovedește utilă, ea ajutînd la înțelegerea principiului de dezvoltare a motivului. Așa cum am spus, evoluția acestor trei timpi se constituie într-o formă de organizare superioară motivului, și anume, într-o frază (sau propozițione). Dăm în continuare un exemplu în care motivul conține două accente metrice principale. Este vorba de începutul *Simfoniei în sol minor* de Wolfgang Amadeus Mozart:

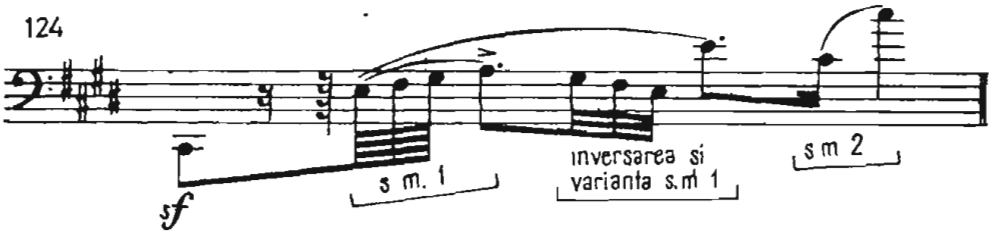
123



T

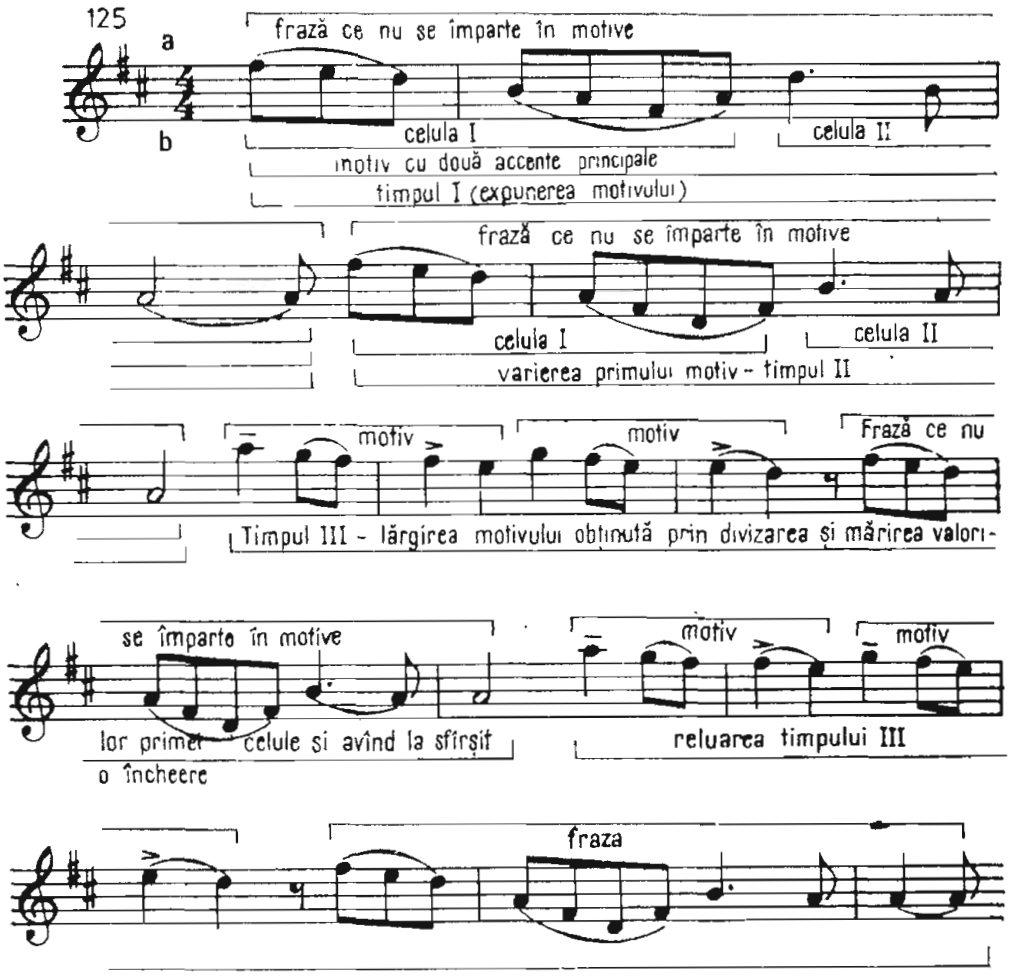


Acest exemplu mai conţine şi o particularitate, aceea că primul şi al doilea motiv (de fapt secvenţa primului) au cîte o variantă descendentă — ca linie melodică — care constituie *răspunsul* la întrebarea sugerată de motivele în cauză. De asemenea, două motive — de-a lungul a patru măsuri — alcătuiesc o frază (sau propoziţiune). Constatîndu-se că în practica muzicală ambele teorii pot fi confirmate tot atît cît pot fi şi combătute datorită multiplelor exemple pro şi contra, teoreticienii primei definiţii — că un motiv trebuie să aibă doar un singur accent principal — consideră că în unele situaţii speciale motivul poate conţine două accente principale (care sînt aceste condiţii speciale nu ni se spune). În schimb, teoria cu două accente principale aduce o completare în sensul că motivul poate fi împărţit în submotive sau celule. Dar noi constatăm că şi un motiv cu un singur accent principal poate fi divizat în celule. Să luăm, de exemplu, prima măsură din *Studiile simfonice pentru pian* (nr. VIII) de Robert Schumann şi vom vedea că un motiv cu un singur accent principal se poate împărţi în submotive (celule):



Comentarii nu sînt aici necesare: putem doar constata că se acordă prea puţină importanţă funcţiei şi rolului pe care îl are celula sau submotivul. Punctul nostru de vedere — în ceea ce priveşte departajarea motivului — constă în acceptarea existenţei motivelor şi cu unul, şi cu două accente principale, în funcţie de contextul muzical. Începînd din anul 1969, se poate observa apariţia unei teorii în legătură cu modul de definire a motivului. Pornindu-se de la discuţiile legate de primele două teorii, unii autori enunţă doar caracteristica motivului, eliminînd tot ce s-a spus anterior despre accentele principale. Mai mult, pornindu-se de la faptul că motiv poate fi numit doar acel element intonaţional care are o structură distinctă melodică, ritmică şi armonică, care prin sensul ei întregeşte imaginea unei teme, se deschide posibilitatea unei interpretări subiective, de vreme ce nu toată lumea înţelege în acelaşi sens valoarea muzicală a unui motiv. Noi păstrăm ideea că principiul definirii motivului prin accente metrice rămîne deocamdată singurul criteriu, întrucît orice diviziune a unei forme muzicale, mai mult sau mai puţin

melodică, trebuie să poată fi analizată și din acest punct de vedere, fie că este temă, punte, dezvoltare, concluzie sau codă. Există fragmente muzicale, în special în teme de largă respirație, unde împărțirea în motive nu este operantă, deoarece deformăm conturul melodic. Să trecem la analizarea a ceea ce se înțelege prin *frază*. În funcție de modul cum se definește motivul, fraza poate căpăta două accepții. Cei care consideră că motivul trebuie să aibă doar un singur accent metric principal, atunci cînd întîlnesc o desfășurare muzicală extinsă la două accente principale, apreciază că au întîlnit o frază. Se mai spune apoi că fraza nu este o structură obligatorie, ea putînd fi uneori sinonimă cu propoziţiunea (schema 1). Pentru a urmări concret consecințele celor două teorii, am transcris — în varianta *a* — analiza făcută de L.Mazell, în *Structura operelor muzicale*, temei secundare din prima parte a *Simfoniei VI* de Piotr Ilici Ceaikovski; în varianta *b*, prezentăm analiza făcută de noi după principiul că motivul poate să conțină două accente principale:



În primul rînd apare foarte clară ideea că, neexistînd posibilitatea — pentru *a* — de a departaja un motiv în lumina unui singur accent principal, și probabil neacceptîndu-se ideea că motivul poate avea două accente principale, se recurge la înlocuirea noțiunii motivului prin noțiunea de frază, și doar atunci cînd apare practic ideea că un motiv poate fi socotit ca atare cu un singur accent principal — în măsurile 5 și 6 — se apelează la noțiunea respectivă. Completăm analiza prin a preciza că tot exemplul se constituie ca

structură într-o perioadă, iar expunerea celor trei timpi este pentru noi o frază sau propoziţiune, după care se reia timpul III, adică lărgirea. Faţă de ceea ce am prezentat mai sus, trebuie să punem în discuţie noţiunea de frază. În cultura noastră muzicală există o veche tradiţie în a socoti fraza muzicală drept un fragment dintr-o idee muzicală completă cuprins între două cezuri. Fraza este de obicei alcătuită din două sau mai multe motive, care se pot departaja după tipul de cadenţă prin care întreaga linie melodică se încheie: *fraza întîi*, denumită şi *fraza antecedentă*, are la sfîrşit o cadenţă pe treapta V sau o cadenţă imperfectă pe treapta I (cadenţa pe treapta a doua sau a treia în muzica modală); *fraza a doua*, denumită *frază consecventă*, are la sfîrşit o cadenţă perfectă. Dar fraza este sinonimă cu propoziţiunea, şi folosim termenul de frază şi pentru că de zeci de ani dirijori, instrumentişti etc. definesc fraza muzicală ca un *fragment cuprins între două cezuri*. Or, nu dorim să lucrăm cu două sensuri ale uneia şi aceleiaşi noţiuni. (Să recunoaştem astfel că şi în cazul schemei I fraza este cuprinsă între două cezuri, dar ca înlocuitor uneori al motivului). Pentru a respecta un adevăr istoric, amintim că una dintre posibilităţile de structurare a ideii muzicale, prezentată în secolul XIX în Germania — Vezi Riemann, *Musiklexikon* —, conţinea următoarea indicaţie: 2 măsuri se constituie într-o *frază*, 2 fraze alcătuiesc un *Halbsatz* (jumătate din ideea muzicală), 2 *Halbsätze* alcătuiesc o *perioadă*. În limba germană se folosesc şi termenii de *Vordersatz* (prima propoziţiune) şi *Nachsatz* (a doua propoziţiune). Dar iată că în ultimii ani, tot în Germania, apar lucrări (*Musikalische Formprinzipien*, *Formenlehre* de Wolfgang Stockmeier, Köln, 1967) în care termenul de frază este înlocuit cu prezenţa a două propoziţiuni: *Vordersatz şi Nachsatz*, şi eventual, cînd ideea muzicală se împarte în trei propoziţiuni, apare şi termenul de *Miltelsatz*. În schimb, Willi Stockmeier propune ca posibilitate de analiză pentru unele cîntece, lieduri, principiul formei Bar (*Barform*), preluat din experienţa şi practica *Meistersingerilor* şi folosit mult de Richard Wagner. Principiul *Bar* porneşte de la schema: A (Stollen) — A (Stollen) — — B (Abgesang) cu multe variante: A — B — B, A — B — A, A — B — C, A — A — B — B, A — B — C — A, A — B — A — C etc. În sfîrşit, pentru a nu extinde prea mult sfera de idei, să revenim la schemele 3—4, prezentate la început, pentru a le comenta. Schema 3 a urmărit aplicarea la limbajul muzical pe cel al gramaticii limbii vorbite. Discuţiile în această privinţă au scos în evidenţă că în muzică nu se folosesc, atît în formele simple cît şi în cele complexe, mai multe teme, ci un număr redus; în schimb, aceste teme trebuie dezvoltate în sensul cel mai creator, şi astfel prelucrate. Ştim, în acest sens, că o formă de sonată se poate realiza pe temeiul a două idei muzicale şi că întreaga formă se poate constitui numai cu întregul travaliu compoziţional, fără de care însuşi sensul sonatei ca atare nu poate fi atins. Orice prelucrare însă prezintă reveniri permanente la elementele tematice de bază, existînd astfel o periodicitate, fapt care permite ca ideea muzicală prin care compoziţia şi forma este structurată să poarte denumirea de perioadă, perioadă fiind un termen transmis încă din vechi timpuri. (Oricum, se poate constata că termenul de *frază* are pînă acum — ca structură — trei accepţiuni.) Înlocuirea propoziţiunii cu semifraza n-a căpătat o largă răspîndire, la fel cum în schema a 4-a noţiunea de semiperioadă a încercat fără succes să înlocuiască termenul de propoziţiune. Ultima precizare necesară este de a sublinia că punctul de plecare după care se fac analizele în respectivul dicţionar este schema 2, adică:

celulă — motiv — frază sau propoziţiune — perioadă

TETRACORD (grec, *tetra* = *patru* și *chorde* = coardă). O gamă sau un mod alcătuit din opt trepte se împarte în două tetracorduri: primul, denumit *inferior*, este alcătuit din treptele I—IV; al doilea, *superior*, este alcătuit din treptele V—VIII. Împărțirea în tetracorduri inferioare sau superioare nu constituie o simplă departajare mecanică, deoarece în primul tetracord se găsește — fapt esențial — caracteristica majoră sau minoră a modului, acesta în funcție de natura terței (mare sau mică) față de sunetul de bază. În ansamblul întregii scări, dispoziția semitonurilor, fie în tetracordul superior al scării, fie în tetracordul inferior, determină natura tuturor intervalelor, care configurează astfel imaginea completă prin care putem să definim un mod. În cadrul teoriei muzicale elaborate în Grecia antică, împărțirea în tetracorduri a modurilor a constituit principala bază de studiu. După cum se știe, modurile vechi grecești aveau o succesiune descendentă, iar diferențele între ele depindeau și aici de poziția semitonurilor; în evul mediu, datorită unei confuzii care s-a încetățenit, denumirile modurilor au fost modificate. Fără să mai intrăm în amănunte, arătăm doar că împărțirea în tetracorduri este uzuală nu numai pentru modurile diatonice, ci și pentru cele cromatice sau enarmonice cuprinse în cadrul unei octave.

TIMBRU (franc., *timbre* = clopot, semn, marcă). Caracteristica unui sunet (culoarea) determinată de natura instrumentului sau vocii înțelese ca sursă de emitere. Prin departajarea unui timbru de altul se obțin deosebirile între instrumente, grupuri de instrumente, voci umane; dar în același timp se poate ajunge la o mixare a mai multor instrumente din familii deosebite pentru a crea noi timbre sonore. Studiul timbrelor sonore ocupă un loc important în cadrul teoriei instrumentației, dar și mai mult pentru compozitori și orchestratori. În special în secolul nostru, cînd elementul culoare a devenit de multe ori un factor determinant al însăși esenței muzicii. Să amintim de cele *Cinci piese pentru orchestră, op. 16* (1909) de Arnold Schönberg, unde în partea a treia creează acea *melodie a timbrului* — *Klangfarbenmelodie* — prin varierea unui acord. Dar culori timbrale deosebite găsim la Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Strawinski, Ottorino Respighi etc.

TIMP. 1. În muzica structurată în sensul barei de măsură, t. poate fi accentuat, denumit și *thesis*, și neaccentuat, denumit și *arsis*. Timpii accentuați apar fie din doi în doi timpi, fie din trei în trei timpi, orice altă repartizare a accentelor fiind rezultatul combinării acestor grupuri. 2. Noțiunea de timp — în alt sens — se referă la timpii muzicali obiectivi și subiectivi. **T.** obiectiv reprezintă dimensiunea temporală necesară desfășurării unei lucrări muzicale: 44 minute — *Simfonia I* de Johannes Brahms; 24 minute — poemul simfonic *Moarte și transfigurație* de Richard Strauss; cca 68 minute — *Simfonia VII* de Anton Bruckner; cca. 40 minute — *Simfonia IX* de Antonin Dvorak; doar 9 minute — *Variațiunile pentru orchestră* de Anton von Webern, op. 30. Să completăm deci: a) există un **t.** muzical obiectiv, care într-un sens restrîns se confundă cu durata de execuție a unei lucrări; b) acest **t.** obiectiv este rezultanta timpului subiectiv, adică: pentru ceea ce a avut de spus un compozitor, durata respectivă a fost cea necesară. De fapt, factorul determinant este **t.** *subiectiv*, în măsura în care *autenticitatea* gîndirii și simțirii compozitorului, a mesajului artistic pe care dorește să-l comunice, coincide cu **t.** subiectiv pe care auditoriul muzical prezent în sala de concert, sau în fața aparatului de radio, televiziune etc., îl percepe ca atare. Dacă între ceea ce propune compo-

T zitorul și ceea ce percepe auditoriul se produce o ruptură, o nesesizare a intențiilor autorului, avînd ca efect apariția unei indiferențe sau chiar indispoziții a auditoriului, atunci trebuie să analizăm dacă nu cumva opera muzicală este lipsită într-adevăr de interes, că ceea ce a avut de spus autorul s-a „consumat" într-un spațiu foarte redus, iar minutele în plus sînt rezultanta unor desfășurări artificioase. Desigur însă că acest raport între t. obiectiv și t. subiectiv se plasează direct în domeniul psihologiei, drept care noi ne îndeplinim aici doar obligația de a-l enunța. Totuși va trebui să adăugăm că respectiva problemă dezvăluie că autenticitatea expresiei și sensibilității unui autor se observă și în simțul formei: forma înțeleasă în a doua ei accepțiune, adică prin totalitatea elementelor pe baza cărora autorul gîndește, modelează și își transmite intențiile artistice. Nu trebuie să fii un iubitor al muzicii lui Anton Webern pentru a aprecia simțul formei la acest autor. Anton Webern și-a dat seama, mai mult ca oricare compozitor din școala dodecafonică-serială, că ceea ce are el de spus și însăși concepția stilistică a respectivei muzici solicită un t. muzical minim. Și de la conciziunea expresiei el a trecut și a realizat o conciziune a formei. Nu trebuie să fii un neiubitor al muzicii lui Gustav Mahler și Anton Bruckner pentru a-ți da seama că audierea simfoniilor demonstrează că forma este la ei uneori prea extinsă, exagerată, în raport cu ceea ce transmit ca mesaj. Nu intrăm în analiza partiturilor pentru a demonstra datorită cărui fapt apar asemenea lungimi. Ca semnificație amintim de încercarea unor editori de a tipări variante reduse ale unor partituri de Anton Bruckner. În schimb, perfecțiunea formei unei fugi de Johann Sebastian Bach, a *Simfoniei în sol minor* de Wolfgang Amadeus Mozart, a *Sonatei pentru pian în do minor op. 13, „Patetica"*, de Ludwig van Beethoven, a *Poemului simfonic „Till Eulenspiegel"* de Richard Strauss sau a *Sonatei III pentru pian și vioară în caracter românesc* de George Enescu (dintre alte multe lucrări) demonstrează unitatea perfectă între timpul muzical propus de autor și cel recepționat de auditor. Am menționat anterior că noțiunea t. muzical este foarte complexă și deschide convergențe diverse. Să amintim doar că și factorul istoric-psihologic are un rol important. Un ascultător european neavizat, pornit să asculte muzica cultă din India, Pakistan, va avea surpriza să constate că această noțiune capătă aici alte dimensiuni. Nu întîmplător despre rolul t. în artă — și în mod special al t. muzical — s-au scris nenumărate lucrări. Amintim doar de cele două volume *Le temps musical* de G. Brelet (Paris, 1949) și de lucrarea *Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann*, de Marion Rothärmel 1963 (Gustav Bosse-Verlag, Regensburg.)

TOCCATA (*toccare* — span., *tocar*; franc., *toucher*). Piesă muzicală instrumentală, apărută în secolul XVI, pentru lăută (luth) sau orgă, ca de exemplu, *Toccate* de Francesco da Milano în *Intavolatura di liuto* (1536) sau *Toccate, Ricercari et Canzoni francese* de Sper'in Dio Bertoldo, apărute la Veneția în anul 1591. Caracterul improvizatoric al acestui gen muzical, ca și mișcarea vie și dinamizată în care se desfășoară l-au determinat pe compozitorul Claudio Merulo să compună două volume de *Toccate* în care aduce spre colorare acorduri, imitații, pasaje și în primul rînd o mișcare dinamică. Pornindu-se de la caracterul improvizatoric al t., în secolul XVII și chiar în secolul XVIII acest gen a fost folosit ca preludiu la fugi*, conținînd în această ipostază multe acorduri bogat ornamentate. Girolamo Frescobaldi, Michel Angelo Rossi, Johann Jakob Froberger apoi Alessandro și Domenico Scarlatti, Dietrich Buxtehude și Johann Sebastian Bach au compus nenumărate și foarte

apreciate toccate. Deja Dietrich Buxtehude începuse să scrie pentru fugi *toccate* sau *preludii*, practică preluată și de Johann Sebastian Bach, introducînd în ele multe imitații și fugatto-uri. Ulterior, Johann Sebastian Bach a înlocuit definitiv **t.** ca parte introductivă a fugii, în special în *Clavecinul bine temperat*, prin preludiu. În momentul cînd stilul omofon (în secolele XVIII și XIX) a devenit precumpănitor, genul de **t.** a luat o mare dezvoltare, impunîndu-se ca o piesă de virtuozitate scrisă pentru instrumente cu claviatură — sau pentru alte instrumente —, dar și pentru orchestră. Amintim **t.** compuse de Robert Schumann, Claude Debussy, Serghei Prokofiev, Aram Haciaturian, iar din muzica românească, *Toccata* de Paul Constantinescu (pentru pian), *Passcagalia* și *Toccata pentru orchestră* de Tudor Ciortea (1957), *Preludiul și Fuga (Toccata) pentru orchestră* (1955) de Constantin Silvestri, *Praeludium și Toccata* (1965) *pentru orchestră* de Alexandru Pașcanu, *Scherzo-Toccata pentru pian* (1968) de Irina Odăgescu, *Interludiu și Toccata pentru pian* de Remus Georgescu etc.

TOCCATINA. Denumirea ce se dă unei toccate de mică proporție.

TONALITATE. T. reprezintă rezultanta unui larg și divers proces prin care a trecut fenomenul muzical spre sfîrșitul secolului XVII, proces care nu poate fi înțeles însă fără precizarea că el a avut un sens unificator de cea mai mare importanță pentru evoluția și succesul ulterior pe care l-a cunoscut muzica europeană occidentală. Pe alt plan, **t.** este un complex de relații structurate în lumina a ceea ce devenirea istorică a muzicii a condus la forța de valoare psihică, dar și de esența acustică, pe care o evidențiază funcțiile treptelor în gamă și, legat de aceasta, funcțiile armonice fără de care formele înalte ale artei muzicale, cum sînt: fuga*, liedul* și sonata*, nu numai că nu ar fi posibile, dar n-ar fi fost nici măcar de imaginat. Sensul unificator al noțiunii de **t.** trebuie privit în lumina importantei cuceriri intelectuale determinate de apariția modurilor major și minor — după etapa îndelungată caracterizată de predominarea modurilor antice și medievale —, cînd s-au creat condițiile ca atît într-o gamă, cît și într-o piesă muzicală, sau într-un fragment de piesă muzicală, să se manifeste fenomenul prin care *sunetele componente spațiului intervalic octavian evidențiază o atracție, o gravitație spre centrul sonor de bază, numit tonică.* Prima treaptă a unei game majore sau minore se numește deci tonică, și de aci a venit denumirea de tonalitate. Astfel, în măsura în care acest centru de atracție va fi *do*, vom avea o tonalitate cu acest nume; dacă vom sesiza o atracție spre sunetul *si bemol* vom avea o tonalitate sau poate numai o modulație spre sunetul *si bemol* ș.a.m.d. Gamele ca și tonalitățile majore se înlănțuie din cvintă în cvintă, într-un sens suitor pentru tonalitățile cu diezi (*sol major* — un diez, *re major* — doi diezi, *la major* — trei diezi etc.), și în sens descendent pentru cele cu bemoli (*fa major* — un bemol, *si bemol major* — doi bemoli, *mi bemol major* — trei bemoli etc.). Această înlănțuire se determină prin apropierile așa-numite de înrudire care formează familiile de tonalități. Astfel, fiecare **t.** (gamă) majoră își are corespondenta ei minoră ce apare cu o terță mică descendentă, scară cuprinzînd același număr de accidenți ca și paralela ei majoră. De exemplu, gama *do major* are ca relativă pe *la minor* — nici un accident la armură; gama *sol major* are ca relativă gama *mi minor* — la cheie apărînd *fa diez*; gama *re major* are ca relativă gama *si minor* — la cheie apărînd *fa* și *do diez*; gama *fa major* are ca relativă gama *re minor* — avînd la cheie *si bemol*;

T gama *si bemol major* are ca relativă gama *sol minor* — avînd la cheie *si bemol* și *mi bemol*, ș.a.m.d. Înrudirile privesc însă și gamele situate la o cvintă ascendentă — tonalitatea dominantei — sau la o cvintă descendentă — tonalitatea subdominantei —, acestora adăugîndu-li-se și relativele lor minore. **T.** cu care începe o piesă muzicală poartă denumirea de **t.** de bază sau inițială. Într-o formă de sonată, **t.** temei principale se numește **t.** de bază sau **t.** principală, iar a celei de a doua teme, **t.** secundară. Întrucît apariția modurilor major și minor a permis și dezvoltat mult știința modulațiilor — mai precis știința trecerii firești dintr-o **t.** în alta — , în practica muzicală s-a ajuns la efectuarea unor modulații apropiate spre centrele tonale ale dominantei, subdominantei, relativelor minore și majore etc., cît și la efectuarea unor modulații îndepărtate, cînd se realizează o deplasare spre un centru tonal îndepărtat de tonica respectivă. Fără a avea vreo legătură cu modulația propriu-zisă sau cu ideea de **t.** ca atare, în teoria muzicii există și noțiunea enarmoniei atunci cînd vorbim de acele **t.** care, deși sună la fel, au denumiri diferite. Iată, astfel: *Do diez major* — șapte diezi — este o gamă enarmonică cu *re bemol major* — cinci bemoli. În practica muzicală există și noțiunea de omonimă. Două tonalități sînt omonime atunci cînd au tonici identice, dar moduri diferite (*do major* este omonimă cu *do minor*). Reversul concepției tonale este *atonalismul**, în care caz întregul sistem este abandonat, funcționalitatea tonicii și a celorlalte trepte, ca și atracția și gravitata sunetelor față de tonică dispărînd.

TONICĂ (*tonos* = tensiune, încordare). Treapta principală, stabilă, a unui mod sau a unei game, către care gravitează celelalte trepte ale gamei sau modului respectiv — se notează în armonie cu cifra I. Ea poartă și denumirea de **t.** inferioară față de repetarea la octavă, care poartă denumirea de **t.** superioară. Pe treapta I a unei game se construiește acordul de **t.** — trisonul — major sau minor, în funcție de poziția terței față de aceasta. Orice piesă muzicală de factură cultă se încheie de obicei printr-o cadență perfectă pe **t.**, bineînțeles dacă nu avem în față o partitură modală sau atonală.

TREAPTĂ. Succesiunea treptată ascendentă sau descendentă a sunetelor unei game, spațiul intervalic octavian, sau a unui mod (care poate fi mai restrîns sau mai extins decît octava) poartă denumirea de scară muzicală. Întrucît într-o scară muzicală există un raport precis de înălțime ce determină denumirea fiecărui sunet (*do, re, mi, fa, sol, la, si* sau în denumirea literară c,d,e, f,g,a,h), ele poartă denumirea de **t.** Relațiile dintre **t.** sînt determinate în primul rînd de poziția pe care acestea o ocupă în șirul sunetelor, relații ce au un rol important în conturarea lucrărilor muzicale. În gamele și modurile majore și minore, **t.** I—III IV—V sînt **t.** stabile, întrucît ele precizează atît tonica, cît și modul, iar **t.** II—VI—VII sînt **t.** instabile, ele cerînd o corelație cu **t.** principale, pentru fixarea tonicii sau a tonalității. **T.** I—IV—V (tonica, subdominanta și dominanta sînt considerate **t.** principale ale unei game, întrucît acordurile construite pe aceste **t.** dau precizia tonalității. În schimb, acordurile de pe **t.** II—III—VI—VII, prin funcțiile lor, în relațiile față de tonică, sînt considerate **t.** secundare. În funcție de poziția și rolul pe care le ocupă într-o gamă, **t.** mai poartă denumirile: I — tonica inferioară, II — contradominantă sau supratonica, III — mediana superioară, IV — subdominanta (dominanta inferioară), V — dominanta (superioară), VI — medianta inferioară (supradominanta), VII — sensibila, VIII — tonica superioară.

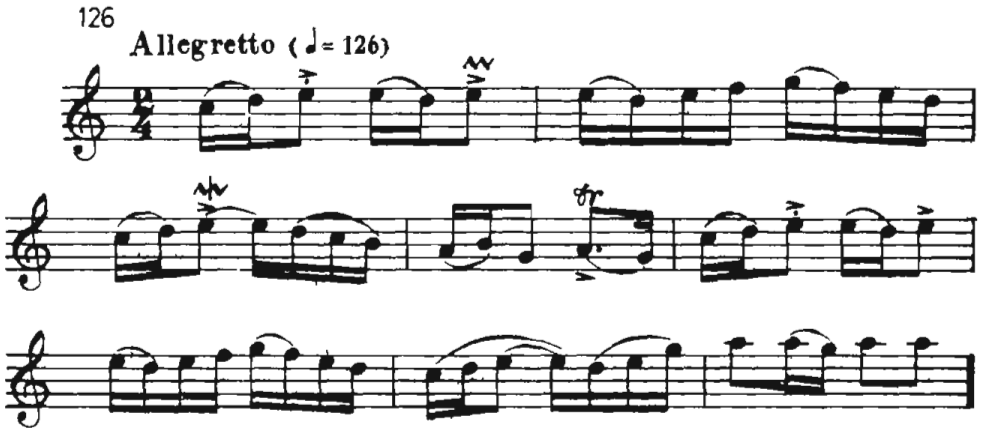
TREI PĂZEȘTE (Trei-păzește-lea sau Trei-păzea). Joc oltenesc ce se dansează la nuntă mai mult de către bărbați, solicitînd o bună tehnică a mișcărilor (pași încrucișați, alternări cu mișcări laterale). Dansatorii se așază în semicerc sau linie și se țin de brîu. Tempoul este allegro, iar măsura, $\frac{2}{4}$.

TRIO. Există patru accepții pentru definirea acestei noțiuni. 1. *Formație muzicală de cameră* alcătuită din trei instrumentiști (vioară, violăt, violoncel; vioară, clarinet, pian etc.) sau trei cîntăreți, fiecărui interpret revenindu-i un rol mai totdeauna egal în realizarea unității ansamblului. 2. *Compoziție muzicală* pentru o formație de trei muzicieni. 3. În *Partea mediană* în cadrul unor piese instrumentale sau orchestrale: menuet*, scherzo* vals*, marș*. Această noțiune a apărut prima oară în perioada preclasică, în cadrul menuetului, cînd se practica scrierea a două menuete,ce se interpretau unul după altul. Ulterior menuetul doi a fost înlocuit cu t., deoarece era interpretat de *trei* dintre cei mai buni soliști, obținîndu-se următoarele rezultate: contrast sonor diferit (uneori agogic și dinamic) față de primul menuet, apoi o mai mare cantabilitate și individualizare a liniilor melodice. Pentru a se sublinia și mai mult contrastul dorit în t., se proceda la modificarea modului. Dacă menuetul era scris în major, t. se scria în omonima sau relativa minoră și invers. Forma t. era bipartită sau tripartită; deoarece după t.se cînta de la început menuetul, forma acestui dans a devenit tripartită compusă (A B A). Sensul de contrast al t. a fost preluat și adaptat — în funcție de cerințele genului — de alte piese muzicale (marș*, vals* etc.). 4. *Trio-Sonată.* În secolele XVII și XVIII era foarte răspîndit genul instrumental denumit trio-sonată. Scris pentru trei instrumente (vioară, flaut, viola da gamba sau vioară, violoncel, cembal, ca și alte tipuri de formații), predominarea stilului polifon se îmbina cu date specifice muzicii tonale. Genul de trio-sonată s-a afirmat prin două variante: *sonata da chiesa* sau *sonata de biserică* și *sonata da camera* sau *sonata de concert.* Trio-sonata se prezintă și astăzi în programele unor concerte publice de muzică de cameră. În mod special trebuie să subliniem că genul respectiv a avut un rol important în cristalizarea și apariția *genului de sonată clasică* (vezi mai pe larg, articolul dedicat sonatei).

TUTTI (ital. = toți). În *concertele grossi* există un permanent dialog între grupul format din unul sau mai mulți soliști, denumit și concertino, și întreaga orchestră, denumită t. Termenul de t. este — în acest caz — sinonim cu cel de *ripieno** folosit în perioada Barocului. Dar și în concertele clasice există în permanență un dialog între ceea ce cîntă un solist și ansamblul, t. orchestral.

ȚARINA. Joc de perechi cunoscut în Munții Apuseni. Cea mai veche este *Țarina mocanilor* (*Țarina mocănească*), iar mai nouă, *Țarina minerilor.* Ultima este mai solemnă ca desfășurare. În regiunea Cluj există variante de *țarină*, atît ca denumire cît și ca tipologie, ca de exemplu: *Țarina Abrudului. Țarina de la Buciumeni*, *Țarina din Broadăr*, *Țarina Negrilesei.* Jocul cuprinde două părți: o plimbare a perechilor și învîrtirea. Există nenumărate variante melodice. În general, jocul este redat în măsura de $\frac{2}{4}$ și se desfășoară în Alle-

T gretto; forma este de obicei bipartită. Predomină valorile de șaisprezecimi în diferite formule, așa cum se observă în prima perioadă din *Țarina mocănească*, transcrisă din volumul *100 melodii de jocuri* din Ardeal apărută în Edit. de Stat pentru Literatură și Artă, 1955:



U

UNISON (ital., *unisono* = egal, identic, în același glas). **1.** Cîntarea *simultană la aceeași înălțime* a *două sau mai multe voci*. *Ca interval*, **u.** este sinonim cu prima perfectă, care nu conține nici un fel de ton sau un semiton. **2.** Termenul de **u.** apare în partiturile orchestrale, anulînd indicația dată unui grup al orchestrei de a cînta în *divisi* (pe două sau mai multe voci). Indicația *unisono* are ca efect revenirea și prezentarea de către întreaga grupă a unei singure linii melodice. În această accepție, indicația de **u.** are același efect și în cadrul muzicii corale. În plus, cînd dorim ca un cor mixt să cînte aceeași linie melodică, deși există diferențe de octave între vocile feminine și cele bărbătești, se folosește tot termenul de **u.** **3.** **U.** este un mijloc de expresie folosit frecvent în muzică. Unul dintre cele mai interesante exemple în muzica orchestrală, realizat cu o deosebită expresivitate și la un înalt nivel de măiestrie (citat de numeroși muzicieni), este *Preludiul la unison* din *Suita I pentru orchestră* de George Enescu.

UVERTURĂ (franc., *ouverture* = deschidere, început). În zilele noastre, prin **u.** înțelegem trei categorii de piese instrumentale. **1.** O parte introductivă proprie suitelor preclasice*, pentru orchestră, al cărei rol era de a fixa de la bun început tonalitatea* în care vor apare dansurile respective. Se știe că Johann Sebastian Bach a folosit cu precădere noțiunea de *preludiu** pentru *suitele instrumentale* și de **u.** pentru *suitele orchestrale*, în scopul fixării printre altele — de la început — a tonalității. **2.** Odată cu apariția și cristalizarea genului de operă, la începutul secolului XVII s-a creat și tradiția ca fiecare spectacol de operă să fie precedat de o introducere instrumentală. În opera italiană această introducere a căpătat denumirea de *sinfonia*. Promotorul acestui tip de **u.** a fost compozitorul Alessandro Scarlatti, care a fixat următoarea structură: a) un allegro sau presto în stil fugat; b) o parte lentă; c) o reîntoarcere la allegro. După cum se vede, principiul dinamic al *sinfoniei* era: mișcat — rar — mișcat. În schimb, tipul de **u.** al operei franceze, al cărei susținător frecvent era Jean-Baptiste Lully, i-a imprimat o dinamică opusă *sinfoniei* și anume: rar—mișcat—rar, iar ca structură: a) o introducere în tempo rar, cu caracter marțial, triumfal; b) un allegro, de cele mai multe ori în stil polifon; c) o încheiere de obicei în mișcare lentă. Spre sfîrșitul secolului XVIII, odată cu fundamentarea teoretică și practică a formei de sonată*,

U

încep să se compună **u.** scrise în formă de sonată, în formă tripartită compusă etc. Dezvoltarea **u.** constituie un exemplu de evoluție a muzicii instrumentale pentru orchestră și a funcției sale — în cadrul operei, în mod special, precum și în alte genuri scenice, cum ar fi opereta, baletul etc. Pornind de la **u.** scrise pentru operele italiene (denumite *sinfonii*), vedem că pe prim plan apare ideea creării unei atmosfere generale (muzicale), fără legătură organică între conținutul ei tematic și al muzicii propriu-zise din operă (Alessandro Scarlatti, Claudio Monteverdi etc.), deși unele mici mutații se pot observa și la acești compozitori. Un moment important în modificarea concepției și a rolului **u.** în operă îl va aduce compozitorul Christopf Willibald Gluck, unul dintre marii reformatori ai genului din secolul XVIII. El afirmă că rolul **u.** este de a introduce auditorul în conținutul intrinsec al muzicii unei opere, prin prezentarea (în cadrul ei) a unor teme ce vor fi dezvoltate ulterior în spectacolul muzical. De altfel, Christoph Willibald Gluck a optat și pentru adaptarea formei de sonată (cu o introducere lentă) pentru **u.** de operă. Exemple de folosire a acestei structuri pot fi citate din creațiile lui Jean-Phillipe Rameau, Wolfgang Amadeus Mozart, Luigi Cherubini, Ludwig van Beethoven. (Este cunoscută munca intensă dusă de Ludwig van Beethoven în realizarea unei **u.** cît mai perfecte pentru opera sa *Fidelio*. Trei uverturi, de fapt trei variante, poartă denumirea de „Leonora". Forma de sonată este mult și variat folosită de compozitori în operă (amintim de **u.** la opera *Nunta lui Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, scrisă în formă de sonată, fără dezvoltare) și pentru **u.** la spectacole muzicale (cum este uvertura *Egmont* scrisă de Ludwig van Beethoven ca muzică de scenă pentru piesa lui Goethe etc.). O etapă nouă în dezvoltarea genului de **u.** se observă în secolul XIX. Datorită caracterului mult prea pompos al unor **u.** de factură romantică, prin care se demonstra mai mult virtuozitatea orchestrei (răsplătită cu aplauze de public), unii muzicieni au început să se îndepărteze de această factură muzicală. Richard Wagner, Piotr Ilici Ceaikovski, Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov etc. au început să înlocuiască **u.** printr-un *preludiu* sau printr-o *introducere*. Prin această modificare se obțineau două lucruri importante: a) o reducere a timpului acordat **u.**, element important în economia spectacolului; b) o legătură organică între **u.** și spectacolul respectiv, prin eliminarea pauzei dintre **u.** propriu-zisă și primul act și pentru că preludiul sau introducerea — folosind de cele mai multe ori o formă liberă — conțineau, într-un mod concentrat, expunerea cîtorva dintre cele mai importante teme ale operei. Amintim astfel preludiile la operele *Tristan și Isolda*, *Lohengrin* și *Parsifal* de Richard Wagner, *Dama de Pică* de Piotr Ilici Ceaikovski, *Aida și Otello* de Giuseppe Verdi, *Oedip* de George Enescu. Am adus și exemple din secolul XX pentru a sublinia că practica secolul XIX în privința structurii **u.** a fost preluată în ansamblu și adoptată necesităților de expresie ale vremurilor noastre. De exemplu, opera *Război și Pace* de Serghei Prokofiev începe întîi cu un *Epigraf*, la care participă corul mixt plus orchestra, după care începe de abia **u.** de tip clasic. Cu toate acestea, și în secolul XIX a fost continuată compunerea de uverturi clasice, cum ar fi **u.** la opera *Tannhäuser* de Richard Wagner, bazată pe forma clasică de sonată, și la opera *Carmen* de Georges Bizet, redată într-o formă tripartită compusă. În afara tipologiilor de mai sus, constatăm că în secolul XIX a existat tendința de a se realiza uverturi de tip potpuriu* la unele operete (Jacques Offenbach, Emeric Kalman etc.) 3.. **U.** *de concert*. Pornindu-se de la constatatea că uverturi sau introduceri ale unor opere, balete sau la muzică de scenă se bucură de mult succes în sălile de concert, (Ludwig van

Beethoven — *Leonora*, Gioachino Rossini — *Wilhelm Tell*, Richard Wagner — *Tristan și Isolda*, Felix Mendelssohn-Bartholdy — *Visul unei nopți de vară* etc.), compozitorii au început să creeze lucrări speciale de acest gen. De fapt, tipul de **u.** *de concert* a apărut și s-a profilat ca un gen de muzică programatică, întrucît în majoritatea cazurilor ele au denumiri generice, legate de un eveniment istoric, o manifestare sportivă, aniversare etc. În această categorie intră lucrări cum sînt: *Anul 1812* de Piotr Ilici Ceaikovski, *Uvertura festivă* de Dmitri Șostakovici, *Uvertura sportivă* de Paul Constantinescu, *Uvertura festivă* de Ludovic Feldman, *Uvertură de concert* de Pascal Bentoiu, *Uvertura 23 August* de Adalbert Winkler etc. Din analiza structurii și a profilului lor, uverturile de concert conțin următoarele particularități: a) sînt scrise într-o *singură mișcare*, avînd la bază un program foarte generalizat, precizat în titlu (*Uvertură academică, festivă, a prieteniei* etc.); b) o **u.** de concert nu depășește, ca linie generală, 5—8 minute; timpul redus specific genului se explică prin lipsa unor dezvoltări cu ample tensiuni dramatice (dacă ar exista o asemenea situație, atunci lucrarea ar trebui să capete numele de Poem simfonic); c) forma **u.** permite structurarea ei atît pe baze clasice prin forme determinate (sonată, lied, variațiuni), cît și printr-o arhitectonică deschisă, liberă.

V

VALS (ital., *valzero*; germ. = *Walzer*; franc., = *valse*). Apărut în a doua jumătate a secolului XVIII ca dans orășenesc, v., avînd rădăcini și filiațiuni în unele dansuri populare din Austria și Germania, s-a extins și căpătat o largă răspîndire în mai toată lumea. Măsura de $\frac{3}{4}$, tempoul potrivit, o melodică cantabilă și expresivă sînt elemente care au determinat ca începînd din secolul XIX să apară un număr impresionant de valsuri, unele devenite celebre și cîntate cu succes și astăzi. Este vorba de acele tipuri ce conțin o succesiune de melodii contrastante, cuprinzînd și un trio* și *da Capo** pentru a se face trecerea spre codă*; se păstrează inalterabil măsura de $\frac{3}{4}$ (deși există rare excepții, celebre), cu o factură de acompaniament simplă (un bas urmat de două acorduri pe timpii doi și trei). Secolul XIX a cunoscut creatori de mare valoare în domeniul v., ca Joseph Franz, Karl Lanner (1801—1843), Johann Strauss-tatăl (1804—1849), Johann Strauss-fiul (1825—1899), autor a peste 500 de valsuri, între care semnalăm: *Dunărea albastră* (1867), *Povestiri din Pădurea vieneză* (1868), *Sînge vienez* (1871), *Vînt de primăvară* (1872) etc. **V.** a cunoscut de asemenea o mare răspîndire datorită introducerii sale în opere și mai ales în operete. Rezultatul acestei răspîndiri fără precedent a dus și la crearea unor valsuri speciale pentru pian sau alte instrumente și orchestră. Să cităm valsurile speciale pentru pian de Frédéric Chopin, *Invitație la vals* de Carl Maria von Weber și multiple lucrări de Franz Schubert, Franz Liszt, Johannes Brahms, Charles Gounod, Richard Strauss, cu al său celebru *Rosenkavalier* (1911), Igor Strawinski, Maurice Ravel etc. Introducerea v. în cadrul simfoniei a permis relevarea unor potențe noi prin simfonizarea sa în *Simfonia V* de Piotr Ilici Ceaikovski, *Simfonia „Fantastică"* de Hector Berlioz, *Simfonia IX* de Gustav Mahler, *Simfonia V* de Serghei Prokofiev etc. Tot în creația lui Piotr Ilici Ceaikovski avem acele exemple celebre de excepție de la regula celor trei timpi specifici v., și anume, v. în $\frac{5}{4}$ din *Serenada pentru orchestră de coarde* sau cel din *Simfonia V*. Și în muzica românească v. a cunoscut o deosebită afirmare, atît ca element prezent în partiturile unor opere, operete, vodeviluri, cît și ca lucrare de sine stătătoare, ca piesă de concert sau ca prelucrări pentru diferite instrumente, fanfare sau orchestre.

Să amintim de unul dintre valsurile cunoscute în lumea întreagă și care aparține compozitorului român Iosif Ivanovici (1845—1902), și anume, *Valurile Dunării* (1880).

VARIAȚIUNI. În muzica populară, ușoară și cultă există practica realizării unor variante sau variațiuni pentru unele teme sau fragmente 1. În *muzica populară*, unde cîntecele și dansurile se transmit pe cale orală, din generație în generație, apar firesc variante ale unor piese muzicale. Profilul lor este influențat de posibilitatea de transmitere pe care o are cel care ascultă melodia, de dialectul limbii, de acele imperfecțiuni — sau perfecțiuni — ale instrumentelor pe care se cîntă etc. În unele dansuri apar mutații de accente metrice în funcție de fantezia coregrafică a celui ce aranjează dansul, creînd în acest fel o nouă variantă a jocului, ș.a.m.d. Apoi, în special în muzica de jazz, datorită permanentelor improvizații specifice genului, apar multiple variațiuni ale temelor de bază. 2. În muzica cultă putem remarca aplicarea principiului variațional (variante) atît ca tehnică componistică în cadrul dezvoltărilor tematice din formele de sonată, lied, rondo etc., cît și ca gen și formă muzicală. Există o clasificare a variațiunilor culte în două mari categorii: *variațiuni polifone* și *variațiuni omofone*; determinarea lor este în funcție de perioada istorică, de gîndirea și stilul muzical în care s-au format. În categoria variațiunilor polifone sînt incluse *ciaccona* și *passacaglia*, două vechi dansuri de origine populară, ce au cunoscut o largă și impresionantă răspîndire în Europa începînd din sec. XVI—XVII, și din care doar *passacaglia* se menține cu deosebit succes pînă în zilele noastre (caracteristicile celor două dansuri se pot citi la titlurile respective). Variațiunile omofone includ *tema cu variațiuni* și *variațiunile simfonice*. Variațiunile omofone pot fi stricte sau libere și, de asemenea, ornamentale sau de caracter (a se vedea *tema cu variațiuni*).

VARIAȚIUNILE SIMFONICE. Apărute în cadrul școlii clasice vieneze, ele au cunoscut o largă amplitudine în decursul anilor. Variațiunile simfonice se scriu în general pentru orchestră (excepție constituind *Studiile simfonice* pentru pian de Robert Schumann). Ele includ particularități preluate din cele două categorii, în sensul că există o întrepătrundere dialectică între gîndirea muzicală polifonă și cea omofonă. De cele mai multe ori departajarea variațiunilor nu se poate face prin numerotare — ca la tema cu variațiuni —, deși acest principiu nu este exclus. Cînd se urmărește obținerea unor concluzii analitice pentru fiecare variațiune în parte, atunci trebuie avută în vedere amploarea și structura acestora, care poate să difere de la o expunere la alta, atît ca formă, cît și ca plan tonal, orchestrație etc. De multe ori compozitorii urmăresc realizarea unor creșteri treptate, care să pregătească punctul culminant de la sfîrșitul lucrării. (Nimic nu poate împiedica compunerea de la început a unor variațiuni foarte contrastante.) Cînd variațiunile se succed într-un amplu suflu simfonic, se recomandă analizarea lor după principiul împărțirii fluxului în *faze* (a se vedea modul de structurare a variațiunilor din cadrul *Temei cu variațiuni*). Printre lucrările de prestigiu ce fac parte din categoria *variațiunilor simfonice*, amintim: partea II, *Andante con moto*, din *Simfonia V* — duble variațiuni — și partea II, *Allegretto*, din *Simfonia VII* — o îmbinare între principiul variațional și forma tripartită compusă — de L.v. Beethoven; *Variațiunile pentru orchestră pe o temă de J. Haydn* în *Si bemol* (1873) de J. Brahms; *Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră* de

V

C. Franck (1885) — o îmbinare a principiului variațional cu genul de concert, *Variațiunile pentru orchestră, op. 30* (1940), de A.Webern.

Dintre lucrările românești, cităm: *Variațiuni simfonice* de Sigismund Toduță (1940), Theodor Grigoriu (1958), Wilhelm Berger (1958), Mircea Basarab (1958), Emanoil Elenescu (1965), Ludovic Feldman (1966). De asemenea, *Variațiuni pe o temă de colind pentru pian și orchestră* (1969) de Tudor Ciortea, ca o adaptare și o îmbinare cu principiile specifice genului concertant.

VILLANELLA. (ital., *villa* = sat, *villa-nella* = țărăncuță, cîntec sau dans țărănesc napolitan). Cîntec în măsura binară, de factură polifonă, de vitalitate, de voie bună, de spiritualitate, fiind cunoscut în Italia (alături de *frottolla**) încă din secolele XV — XVI. Caracterul în general umoristic și satiric, apropiat și de parodie, era completat prin prezentarea în mai multe strofe a unor întîmplări directe din viață. Cu toată scriitura polifonă — de obicei la trei voci — vocea de sus se evidențiază prin melodicitate, iar basul prin funcțiile armonice deduse din suprapunerile acordice ale modului; foarte mult se folosea apoi mișcarea paralelă a vocilor, cel mai frecvent în trisoane. De la a doua jumătate a secolului XVI, **v.** se transformă într-o cantonetă, scrisă la 4—5 voci, și nu de puține ori într-un cîntec coral numit *balletto*. **V.** a cunoscut o răspîndire în Germania, Georg Phillip Telemann introducînd-o în *Suita în re major*, în măsura de $\frac{6}{8}$, iar în Franța a fost unul dintre cîntecele ce conțineau structura strofă-refren. În Spania există o variantă poetică provenită tot din mediul țărănesc, cunoscută sub numele de *Villancico*. Deși scris pentru 3—4 voci, latura omofonă predomină, conținînd și o relație de structură cuplet-refren. Din genul *villancico* s-a dezvoltat și tipul de cîntece *Concionera* și *Romance*.

VOCALIZĂ. Piesă vocală — fără cuvinte — scrisă pentru studierea diferitelor aspecte ale tehnicii vocale. În secolele XVIII — XIX profesorii de canto scriau sau cereau compozitorilor să realizeze lucrări avînd un conținut care să ducă la rezolvarea unor probleme tehnice-expresive specifice. Se scriau vocalize atît pentru voci solistice, cît și pentru grupuri sau ansambluri corale. Pornind de la melodicitatea vocalizelor, unii compozitori au încercat să transpună acest gen în muzica instrumentală. Așa a procedat Serghei Rahmaninov, compunînd o piesă foarte melodioasă, vocală, pentru violoncel și pian. Dar trebuie spus că genul de vocaliză a rămas specific doar muzicii vocale.

VODEVIL (franc. *vaudeville*, — pare-se de la locuțiunea *Voix-de-Ville*, „voce a orașului"). În secolul XV, în Valea Virului — Vallon de Vire din Normandia — capătă o largă răspîndire un cîntec de origine populară, avînd un conținut satiric, ce crea o bună dispoziție. Spre sfîrșitul secolului XVII și la începutul secolului XVIII, **v.** devine un cîntec nelipsit din teatrul de tîrg (Theatre de la foire), fie ca fond muzical pentru unele parodii, fie drept cîntec vesel — strofic — alcătuit din mai multe cuplete. **V.** începe să fie intodus în unele piese de teatru din Franța, și în mod special în comedii, care se vor numi un timp *comedii de vodeviluri*, iar după aceea doar *vodeviluri* ca gen scenic destinat. În acest mod a rămas specifică denumirea de **v.** pentru orice piesă comică, cu o intrigă mai mult sau mai puțin ingenioasă, în care, alături de cuplete, cîntece simple, vesele sau satirice, se introduc și arii, romanței

duete, intervenţii corale, nelipsind cîteodată chiar o introducere orchestrală gen uvertură. **V.** a fost şi o formă premergătoare care a pus bazele operetei şi a operei comice. După cum scrie Octavian Lazăr Cosma în *Opera românească*, vol I, **v.** a fost şi la noi în ţară o primă formă de teatru muzical care a pregătit apariţia şi dezvoltarea operetelor şi a operelor comice. Primul **v.** românesc apare în anul 1835 — *Triumful amorului*, şi aparţine lui Ioan Wachmann pe textul lui Winderhalder, acţiunea scenică petrecîndu-se în Italia (pag. 23). Dar drumul spre maturizarea unui **v.** românesc, cu tematică preluată din dramele populare şi cu muzică bazată pe specificul naţional, se va datora lui Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), autorul atît al *Uverturii naţionale „Moldova"*, cît şi al cunoscutului cîntec patriotic *Hora Unirii*, dar şi al primei operete româneşti de succes recunoscut *Baba Hîrca*. Principalele sale **v.** sînt: *Doi morţi vii*, *Cinel-Cinel* (pe versuri de Vasile Alecsandri), *Un trîntor cît zece* (cu text de Matei Millo), *Iaşii în carnaval* (pe textul lui Vasile Alecsandri) etc. Alături de el au compus **v.** Ioan Wachmann (1807-1863), Ludovic Wiest (1819-1889) etc.

VORSPIEL (germ.) Denumire dată părţii muzicale cu rol de introducere orchestrală a operelor, în momentul în care s-a înlocuit tipul clasic de uvertură. În operele sale *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Rheingold*, Richard Wagner foloseşte termenul de **v.** ca sinonim al preludiului, preluat apoi şi de Giuseppe Verdi (în *Falstaff*), Giaccomo Puccini (în *Tosca*) etc. De altfel, cuvîntul german **v.** este folosit în teatru ca echivalent al prologului, iar în muzică drept echivalent al preludiului.

Z

ZAPATEADA (span.). Dans de origine populară în măsura de $\frac{6}{8}$ și într-un tempo viu. Este un dans solistic (feminin) ce conține numeroase elemente de virtuozitate, solista (sau solistele) subliniind diferitele accente ritmice prin lovituri de călcîi și bătăi din palme; uneori este acompaniat de cor și de chitară.

ZARZUELA (span.). Formă incipientă a genului de operă apărută în Spania din sec. XVII, în care predominau atît tendințele lirice, cît și cele de comedie. Alături de cîntăreți — solo și cor — apăreau și dansatori, iar dialogurile vorbite deținеau un rol important. De fapt **z.** s-a format ca gen prin adăugarea la dialogurile vorbite din unele piese cu caracter popular a muzicii corale, instrumentale și a dansului. Denumirea *Zarzuela* vine de la un pavilion de vînătoare al familiei regale spaniole din apropierea Madridului — Zarzuela din Prado — unde se puneau frecvent în scenă asemenea spectacole. Printre fondatorii genului se află Colderan de la Borca (libretist și muzician), cu spectacolele *El laurel de Apolo* și *Celos*. Deși în sec. XVII — XVIII concurența operelor italiene se accentuează mult — unele cercuri afirmă că interesul pentru **z.** trece pe un plan secundar — , se observă că de la mijlocul sec. XIX atracția spre acest gen crește mereu. Revirimentul este datorat înnoirilor aduse dramaturgiei prin depășirea unor tendințe simpliste, a unor șabloane; o diferențiere și aprofundare a desfășurărilor muzicale; în funcție de aceste importante elemente, dansurile și decorurile aduc multă varietate și culoare. Predominant rămîne — și se accentuează — prezența folclorului spaniol, Tot atunci se definește structura spectacolului la două sau trei acte. Dezvoltarea genului ca atare se datorează și faptului că în sec. XIX — XX compozitori de prestigiu realizează lucrări valoroase care scot în evidență resursele genului. Să cităm numele unor compozitori de prestigiu a căror creații au favorizat răspîndirea genului în multe țări din Europa și America: Manuel Caballero Fernandez (1835—1906), autor a peste 200 de zarzuele; Jacinto Guerrero (1895—1951), autor a numeroase lucrări, printre care *Los gavilanes*, socotită ca o compoziție clasică, un exemplu tipic de zarzuelă, și *Oaspetele sevillan*; Isaac Albeniz (1860—1909); Tomas Breton (1850—1923), devenit cunoscut în mod special prin compozițiile de acest gen; Ruperto Chapi (1851—1909), autor a 160 de zarzuele; Jose Maria Usandizaga (1881—1915),

care reușește să devină foarte cunoscut în anul 1914 prin apreciata lucrare, *Las golondrinas*.

ZÎCALĂ DIN TULNIC. Melodie ce face parte din repertoriul păstoresc. Particularitatea ei constă în imitarea la voce — într-o metrică liberă — a tulnicului. O asemenea *Zicală din tulnic* găsim în culegerea realizată de Traian Mîrza: *Folclor muzical din Bihor* (București, Edit. muzicală, 1974, p. 231).

ZOPPA (alla zoppa). Dans popular de origine italiană în măsura de $\frac{6}{8}$, în a cărei linie melodică sînt incluse variante de sincopă, ca de exemplu:

Desenul ritmic prezentat este preluat din *Sonate da camera a 3, op. 14* de G. B Vitalis (1644-1692). În *Lexiconul muzical* publicat la Leipzig în anul 1732 de J. G. Walther (1684-1748), se folosește denumirea *Contrapunto alla zoppa*, ca un corespondent pentru *Contrepoint boiteux* sau *à la boiteuse*, datorită elementelor sincopate prezentate în contrapunct.

ZORILE. O variantă de bocet. Un exemplu tipic îl găsim în colecția lui D. G. Kiriac notat în anul 1917 la Negoiești (Baia de Aramă — Craiova), ce se cîntă numai în zori de un grup de femei (mai frecvent patru femei ce jelesc). Acest gen de bocet are o linie melodică simplă, cu multe melisme, ce nu depășește ambitusul unei cvinte.

Cităm din *Cîntece populare românești* (pag. 177) o parte din versurile culese (odată cu muzica) de D. G. Kiriac:

Zorilor/ Surorilor/ Nu pripirăți a zori/
Pîn (numele mortului) să gătu/ Sa găti, sa isprovi
Și de noi se despărțu/ Și de frați și de surori/
Și de mamă și de tată/ Și de lumea asta toată

Redactor : PETRU SIMIONESCU
Tehnoredactor : GEORGE MĂGUREANU
Bun de tipar : 9.XII. 1978. Tiraj 6630 ex.
Coli de tipar : 23,25

Tiparul executat sub cd. 343 la I P. „Filaret", str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, București.
Republica Socialistă România